ЛАРИСА МАЛЮКОВА

СОВРЕМЕННАЯ
РОССИЙСКАЯ АНИМАЦИЯ

сверх КИНО

ДЕВЯНОСТЫЕ / НУЛЕВЫЕ

100-ЛЕТИЮ РОССИЙСКОЙ АНИМАЦИИ

КНИГА ПОДГОТОВЛЕНА В РАМКАХ ПРОЕКТА «БИБЛИОТЕКА АССОЦИАЦИИ АНИМАЦИОННОГО КИНО»

Ассоциация анимационного кино образована в феврале 2012 года. Она объединяет профессиональное анимационное сообщество и ставит перед собой цель сформировать анимационную индустрию в России. В числе приоритетных направлений работы Ассоциации – популяризация достижений отечественной анимации, повышение качества профессионального образования, привлечение государственных и частных инвестиций в отрасль, создание благоприятных условий для развития анимации в России.

«Библиотека Ассоциации анимационного кино» включает в себя уникальные издания, посвященные миру анимации. Библиотека объединяет произведения мэтров российской анимации, труды критиков и историков кино, анимационные энциклопедии и словари, практические пособия в помощь студентам и преподавателям, переводные издания зарубежных анимационных студий и многое другое.

Полноценная анимационная антология, созданная под эгидой Ассоциации, не только займет достойное место в библиотеках профессионалов, но и украсит книжные полки любителей хорошей литературы, изобразительного искусства и российских мультфильмов.

АССОЦИАЦИЯ
АНИМАЦИОННОГО
КИНО

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2013

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

сверх кино

СОВРЕМЕННАЯ
РОССИЙСКАЯ АНИМАЦИЯ
ДЕВЯНОСТЫЕ / НУЛЕВЫЕ

Автор книги искренне благодарит:

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ КИНО
за помощь в работе и предоставленные
иллюстративные материалы

ИРИНУ МИХАЙЛОВНУ ШИЛОВУ
и СЕРГЕЯ ЕГОРОВА за сотрудничество

ГЕОРГИЯ БОРОДИНА
за редактирование и консультирование
историко-ретроспективной главы

НАТАЛЬЮ ВЕНЖЕР
за содействие в написании историко-
ретроспективной главы

РЕЖИССЕРОВ, ХУДОЖНИКОВ И РУКОВОДИТЕЛЕЙ
анимационных студий за поддержку и дружбу

ISBN

ДИЗАЙН / Николай Федотов
ПОДГОТОВКА ИЗОБРАЖЕНИЙ / Павел Якушин
НАУЧНОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ / Ян Левченко
ЛИТЕРАТУРНОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ / Максим Медведев
КОРРЕКТУРА / Ирина Вильман
РУКОВОДСТВО ПРОЕКТОМ / Мария Корнилова, Анна Рапопорт

ПРАВА:
© Малюкова Л. Л., 2012
© НП «Ассоциация анимационного кино», 2012
© Оформление. ООО «Умная Маша», 2012

В книге использованы фотографии и рисунки Эдуарда Басилая, Натальи Баскаковой, Паскаля Блэ, Александра Виханского, Максима Гранника, Федора Дмитриева, Евгения Делюсина, Александра Жуковского, Александра Котина, Ивана Максимова, Дмитрия Петрова, Ирины Сергеевой, Владимира Сидорова, Аллы Соловьевой, Дины Щедринской, Татьяны Усвайской, Павла Якушина, а также материалы из архивов студий и Центрального музея кино.

Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена
типографским, электронным или иным способом
без согласования с правообладателями.

УМНАЯ МАША
издательство

СОДЕРЖАНИЕ

011 *Доброжелательный свидетель (вместо предисловия)*

ИЗ ВЕКА В ВЕК ПЕРЕХОДЯ
КАК ХОРОШО МЫ ПЛОХО ЖИЛИ

018 **Пилот** / *Нельзя, но сделаем*
044 **Кристмас Филмз** / *А не замахнуться ли нам на Вильяма нашего Шекспира?*
060 **Анимос. Пчела** / *Кукольный дом*
078 **Юрий Норштейн** / *«Артель», в которой шьют «Шинель»*
096 **Гарри Бардин Стайер** / *Заставить себя любить*
106 **Андрей Хржановский «ШАР». «Мастер фильм». «Губерния»** / *Школа мастеров*
122 **Свердловская школа и киностудия** / *Хор солистов*
132 **Мастерская Александра Петрова** / *Выплескивая свой хрусталь...*
148 **Владлен Барбэ. «Классика»** / *Колобок из Зазеркалья*
158 **«Союзмультфильм»** / *Наша Раша*
166 **«Метроном-фильм»** / *Закон меры*

БЛУЖДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ

176 **Михаил Алдашин** / *Режиссура всего лишь профессия*
186 **Константин Бронзит** / *Не отвлекайся!*
196 **Дмитрий Геллер** / *Ловец снов*
204 **Алексей Демин** / *Линия за горизонт*
212 **Андрей Золотухин** / *Вертеп для ассоциаций*
218 **Игорь Ковалев** / *Как нарисовать птицу*
230 **Иван Максимов** / *Создатель ядерной мультипликации*
240 **Валентин Ольшванг** / *Последний викинг из Екатеринбурга*
250 **Михаил Тумеля** / *Первое лицо единственного лица*
256 **Валерий Угаров** / *Кино для ангелов*

НАСЛЕДНИКИ ПРЕКРАСНОЙ ЛЮКАНИДЫ

262 **На плечах великанов**
298 **Девяностые** / *Пейзаж с можжевельником*
310 **Нулевые** / *Кошелек или жизнь?*
330 *Полный метр болезнь роста*
346 *Социалка одушевленная*
362 *P.S.*

сверх

Доброжелательный свидетель

/ вместо предисловия /

Наум Клейман
директор Государственного центрального музея кино

Критическое поприще принято сравнивать с судом. Есть даже такой языковый штамп: «вынести фильм (спектакль, книгу) на суд компетентной критики».

Многие из моих коллег искренне видят себя полноправными судьями, а то и прокурорами, куда реже – адвокатами художников или произведений искусства.

Мне, признаться, симпатичнее те еще более редкие критики, кто полагает своей миссией быть честным свидетелем того или иного художественного события – внимательным наблюдателем рождения, формирования и развития определенного явления в культуре.

Не мемуаристом, который повествует о делах давно минувших дней, об откипевших страстях и отгремевших битвах.

А тем очевидцем, показания которого звучат по ходу процесса и помогают установить истину – сразу или, как часто бывает в истории, через много лет после случившегося.

Но разве не знаем мы затертое от частого употребления и нередко характерное для нашей реальности выражение: «врет, как очевидец»?

Да, иные практикуют лжесвидетельство, запрещенное еще библейскими Десятью Заповедями.

Тем более драгоценными становятся показания честные, опирающиеся на истину. Как раз они раньше или позже восстанавливают равновесие мира.

И именно такие свидетельства формируют репутацию порядочного человека, с которым можно иметь дело, на мнение которого можно положиться.

Статьи Ларисы Малюковой в «Новой газете», отличающиеся знанием предмета и способностью видеть его в общекультурном контексте, давно обеспечили ей прочную репутацию в глазах честных кинематографистов и взыскательной публики.

Штатный кинокритик, она регулярно пишет рецензии, репортажи, обзоры. Пишет о новых фильмах и давних проблемах, о знаменитостях и еще неведомых зрителю дебютантах, о том, что накануне случилось в жизни киносообщества, и о его опасениях, планах, надеждах на будущее.

И хотя ее аналитические тексты бывают и иронично-скептичными, и саркастически острыми, и даже гневными, – общим знаменателем их всегда является доброжелательное отношение ко всему, что отмечено талантом и честью.

Вспомним книгу «90-е. Кино, которое мы потеряли», собранную и изданную заботами Ларисы Малюковой. Не только составитель и автор заключительного раздела, но и собеседник нескольких участников этого сборника, она озабочена тем, чтобы не упустить ни один фильм, несправедливо обойденный вниманием, чтобы поддержать каждого режиссера, не замеченного вовремя, чтобы отметить любую тенденцию, открывающую новые перспективы. Будто древний старатель, она готова промывать тонны песка ради крупинок чистого золота.

Тот же дар доброжелательного критического внимания и глубокого понимания сути дела проявляется в новой книге, которую вы держите в руках.

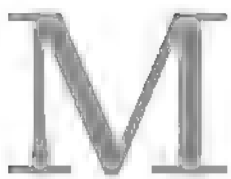
Конечно, совсем не случайно материалом выбрана наша современная анимация и ее создатели.

Не только потому, что наша – одна из лучших в мире – анимационная школа, трижды ограбленная и оскорбленная жуликами-чиновниками всех рангов, сумела не просто выжить в смутное время, но найти новые силы, новые краски и новые пути развития.

Но и потому, что отечественная мультипликация на протяжении прошлых десятилетий была и – вопреки экономическому и моральному кризису в кино – остается территорией не иссякающей активной доброты, не сдающейся циничному прагматизму мечты, подлинной, хотя и нелегкой свободы духа.

И значит, тут самое место доброжелательным и в высшей степени профессиональным свидетельствам критика Ларисы Малюковой.

Из века в век переходя…



Маршрут книги ведет в наше недавнее прошлое. Мне кажется важным запечатлеть и осмыслить сложный противоречивый путь развития отечественной анимации постсоветской эпохи. Воссоздать одушевленную ленту длиной в двадцать лет.

«Мультипликация начинается там, где заканчиваются возможности других видов искусств», – заметил именитый болгарский режиссер Тодор Динов. О неисчерпаемости искусства «очевидного невероятного» размышляли творцы и философы от Сергея Эйзенштейна до Юрия Лотмана, от Чарли Чаплина до Жоржа Садуля. Предвидя закат игрового кинематографа, Чаплин угадывал перспективу будущего киноискусства именно в мультикино.. «Сверхкино», – поставил точки над «и» Эйзенштейн. Не будем с ними спорить. Однако анимация творится не в умозрительных эмпиреях. Ей приходится преодолевать притяжение вполне земных и прозаических проблем экономических, политических, социокультурных, производственных, финансовых, связанных с конкретными обстоятельствами места и времени.

Россия на рубеже веков, в моменты хронических социальных обострений, на волнах очередного большого перелома и сокрушительного кризиса – не самое спокойное место для художественных лабораторных изысканий, для свободного и неукротимого полета вдохновения.

Отечественная анимация новейшего времени, то есть рожденная в новой России, как сложная многовекторная живая система, еще не описана. Существуют различные тексты, посвященные творчеству отдельных режиссеров, их фильмам, публикуются фестивальные обзоры. На протяжении многих лет восстанавливает историю «Союзмультфильма» Георгий Бородин. Есть аналитические исследования, в частности, Алексея Орлова или Натальи Кривули, рассматривающие в большей степени теоретические аспекты мультипликационного кино. Однако эти научные труды затрагивают лишь некоторые, хотя и важные, тенденции современной анимационной жизни.

Парадоксально, но за бортом оказалась история нынешней мультипликации как сложного и при этом целостного явления. Казалось бы, а зачем ее описывать? Она вершилась лишь вчера, вершится и сегодня, сейчас. Но время несется вперед со страшным ускорением. Важные обстоятельства и подробности, составляющие воздух и материю эпохи, значимые вехи общекультурного процесса, не зафиксированные, не осмысленные, могут быть безвозвратно утрачены. А ведь из этих материальных и невещественных частностей, деталей складывается характер отдельного фильма, судьба его автора и шире — «необщее выраженье лица» современной российской анимации, пришитой к самому нутру жизни, впитавшей черты драматической эпохи перемен.

С конца 1980-х начал ускоряться процесс децентрализации кинематографа. Былое могущество крупных студий, флагманов анимации («Союзмультфильма», «Мульттелефильма») истощилось. Оказалось, что государственные производственные гиганты — плоть от плоти советской страны, со всеми ее изъянами и достоинствами, — нежизнеспособны. С крушением «большой системы» истаяла художественная жизнь и в самих «организмах» мультфабрик: их покинули ведущие мастера, а потом и профессионалы всех звеньев. Вместо флагманских «кораблей» возникло множество мобильных студий-«челнов», управляемых и вдохновляемых на сложный самостоятельный путь в непредсказуемом рыночном океане лидерами отечественной Анимы: Александром Татарским, Юрием Норштейном, Гарри Бардиным, Андреем Хржановским... Благодаря им, выходцам из «Союзмультфильма» и «Киевнаучфильма», не прервалась связь времен в профессии, в искусстве одушевления. Поэтому анимационное кино рубежа веков по прямой наследует традиции советской мультипликационной школы. В ряде фильмов эти «гены» подавляли авторский иммунитет, и на экране появлялись подражательные образцы а ля «норштейн», «назаров» или «бардин». Но в лучших творениях художники новых поколений вели внутреннюю полемику со своими почитаемыми учителями — эстетическую, технологическую, сущностную. Вслед за Ньютоном они могли повторить: «Если я видел дальше других, то потому, что стоял на плечах гигантов».

Процесс созидания, выживания, прорывов и падений этих больших и малых студий складывался из отношений, профессиональных и человеческих, из содружества студийцев на основе общности художественных интересов, из энергии сумасшедших идей и не всегда осуществимых замыслов. В нынешнюю эпоху потребительской диктатуры эта недавняя история сама по себе выглядит авантюрной романтической драмой. В ней отразились многие из сложных процессов переменчивого недавнего прошлого. В конечном счете, все современное авторское анимакино творилось на этих самостоятельных студиях.

Дух того времени точней иных уловил поэт Борис Рыжий: «Как хорошо мы плохо жили». Двадцать лет экстремального, на грани выживания, и вместе с тем увлекательного бытования российских аниматоров в эпоху перехода из одной социальной системы в другую, из XX века в XXI — центральная тема этой книги. В фокусе нашего исследования находится жизнь как ежедневная борьба за существование не только отдельно взятой студии, конкретного фильма, но самого анимационного искусства, которое в какой то момент было выброшено на обочину жизни державы, спешно переодевающейся из социалистического костюма в капиталистический.

Увы, уходят те, кто возрождал и развивал традиции советской мультипликации в драматических условиях «большого перехода», в пору кризиса, «отрыва», прежде всего Александр Татарский, создатель первой большой независимой студии «Пилот». Тем необходимей зафиксировать важные моменты движения искусства, обозначить его значимые тенденции. Анимация как тонкий инструмент познания сложного изменчивого мира, как способ проникновения в существо умонастроений общества сегодня востребована не только фестивалями, но и думающей публикой. На протяжении переходных лет эта публика была практически лишена возможности смотреть авторскую анимацию. Да и сказать по правде, талантливых фильмов делалось и делается до обидного мало. Сложившаяся система образования, финансирования подобны аппарату искусственного дыхания – сохраняя жизнь, не дают возможности полноценного существования и развития. Вот отчего основной поток, как и в игровом кино, сегодня составляют картины, лишенные поиска, творческого духа, затерявшиеся в складках времени. Но, как и во все времена, потоку среднестатистической серости противостоит Художник, и (как во все времена) ему сложнее, чем ремесленнику. Книга использует в качестве формулы исследования современной анимации предложенное еще Аристотелем диалектическое взаимодействие частного и общего. Фильм – это глава в становлении и развитии студии и в то же время веха в биографическом сюжете каждого автора. Режиссер и студия в свою очередь определяют векторы движения анимапроцесса в живом социокультурном пространстве.

Девяностые и нулевые – граница столетий, Рубикон между финалом и началом, труднопреодолимый рубеж в истории анимации. Подводятся итоги одной эры, намечаются тенденции и перспективы другой. Рождаются и угасают студийные коллективы. Генерируются и меняются доминирующие идеи и ценности. Приходят новые поколения, становятся актуальными и модными новые профессии, прежде всего в области компьютерных технологий. Без этого противоречивого этапа история отечественной анимации была бы увечной, а анимационный процесс лишился бы своей непрерывности. К тому же, именно в этот период так остро встала проблема преемственности, важнейшей черты отечественной мультипликации на протяжении многих десятков лет. Картина рубежного времени обладает своим особенным «выраженьем», немыслимым в иное время. «Не дай Бог жить в эпоху перемен», – гласит древняя китайская мудрость. Творить в эпоху перемен еще труднее. Лучшие из работ девяностых – рефлексия на тему «утраченного», усилие осознать и прочувствовать сейсмические «скачки» общества на «территории души» одного человека. Известный французский писатель и философ Шарль Дю Бо писал, что, «именуя», писатель «вызывает к жизни». Одушевленными образами художник вызывает «переживание жизни», и фильм его становится учебным материалом в курсе истории духа.

В эпоху посткризисных «нулевых» мультипликация силится прокладывать индустриальные рельсы. Нельзя сказать, что этот «подъем» удался. Да и сам процесс трансформации, еще не оконченный на момент написания книги – сложное, болезненное явление. И на вопрос «что дальше?» вряд ли кто то сегодня даст ответ.

Эта книга посвящена людям, сохранившим отношение к анимации как к искусству в драматичный период перехода из века в век. Она построена как единая цепь эссе, складывающихся в пейзаж современной Анимы в ее непредсказуемом течении между рутинной ежедневной работой и сотворением одушевленного мира.

на с. 16
Моби Дик

КАК ХОРОШО МЫ ПЛОХО ЖИЛИ

Пилот /
Нельзя. Но сделаем

Александр Татарский

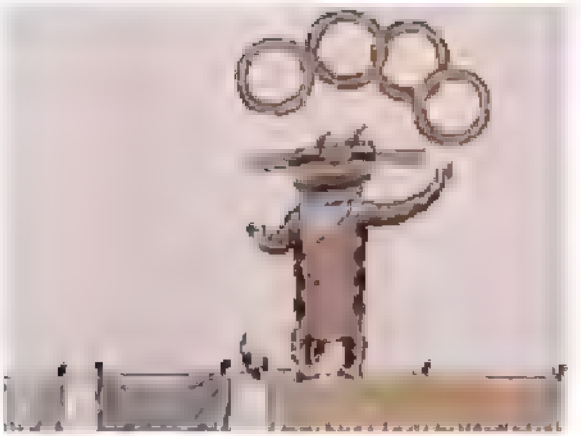
Образ, стиль, художественная доминанта анимационной студии «Пилот» придуманы создателями – Александром Татарским и его сотоварищами Игорем Ковалевым и Анатолием Прохоровым. С первых шагов «Пилот» не был закрытой лабораторией. Живой студийный организм развивался, преображался, чутко реагируя на ветер перемен в обществе, на спады и подъемы киноиндустрии, на появление ярких, неординарных творцов, талантами которых по инициативе его руководителей прирастало и расцветало пилотовское древо жизни

Идея организации свободной от идеологического и чиновничьего диктата студии смутно маячила перед аниматорами Татарским и Ковалевым еще в пору их киевского «подпольного кино». Работая на «Киевнаучфильме», они создавали в свободное время на уворованной пленке свой первый сборник «Кстати о птичках» (1974), фильм плацдарм, на котором проводились испытания новой пластики, способа трансформации анекдотов скетчей в лаконичную визуальную форму. По сути, «Кстати о птичках» стал прообразом будущих пилотовских «Лифтов»

Потом был переезд в Москву, на студию «Мульттелефильм» (объединение «Экран») На железобетонном лапинском телевидении Татарский умудрился создать восхитительно свободные, фонтанирующие придумками и гэгами, нарушающие все возможные каноны пластилиновые эссе. мультфильм «Пластилиновая ворона» (1981), заставку к передаче «Спокойной ночи, малыши» (1982), которая четверть века (!) продержалась в телеэфире, гротесковую трагикомедию «Падал прошлогодний снег» (1983)

эскиз из архива студии «Пилот»

Пластилиновая ворона
реж. Александр Татарский
худ. Игорь Ковалев



Коробка с карандашами
реж. Влад Барбэ
худ. Елена Косырева

Не знаю, возник бы «Пилот», если бы не тоталитарный режим, особенно ощутимый под прессом пыльной идеологии Центрального телевидения. Татарский сколотил вокруг себя группу единомышленников. Вместе с Ковалевым они приглашали способных людей буквально с улицы, формируя уникальное творческое ядро будущей студии. Среди первых рядом с Татарским и Ковалевым были: Андрей Свислоцкий, Сергей Шрамковский, Дмитрий Маланичев, Евгений Делюсин, Алла Юрковская, Влад Барбэ, Дмитрий Наумов, Валентин Телегин. Постепенно собралась сроднилась целая семья энтузиастов, друзей и учеников Татарского. В «бараке» (так именовали утлую трехэтажку, расположенную неподалеку от Останкино — туда и сослали группу «неудобных» мультипликаторов) царил дух неуемного творчества, забубенного веселья и хулиганства. Позже, уже в «Пилоте» в «семью» влились Алексей Алексеев и Игорь Вейштагин, по словам Игоря Ковалева, аниматоры гении. За ними — Михаил Алдашин, один из самобытнейших авторов нового времени, и многие другие. Уникальная команда, фантастический сплав таланта и энергии — «Пилоту» могла позавидовать любая студия мира.

Видимо, у Александра Татарского накопились немалые счеты к режиму, неуклонно и беспощадно карающему за шаг влево или вправо, причесывающему всех и вся под одну гребенку. Подобно капитану Врунгелю, герою из фильма Давида Черкасского (обожаемого учителя Александра), одним из первых в стране Татарский решил на свой страх и риск снарядить студийный корабль, который отправился в свободное плавание в бурном море кризисных и беспокойных 1990-х. Работа в одной отдельно взятой от государства студии многим казалась тогда чистым безумством. Но с первых шагов в профессии, сначала в Киеве, потом в Москве, Татарский мечтал о сотворчестве единомышленников, о духе студийности, о побеге из идеологических пут, о подчинении лишь художественным задачам и творческим амбициям.

Он обратился за помощью к Олегу Уралову, в тот момент возглавившему объединение «Видеофильм» Госкино СССР. В юридическом поле этой организации и прописалась будущая независимая студия. После выхода закона «О кооперации» она обрела юридическую самостоятельность, преобразовавшись в кооператив «Пилот» — один из первых в стране кооперативов (для будущих историков кино: его регистрационный номер 37) — можно назвать первой независимой студией в России.

Быть первыми трудно. В 90-х годах XIX века судьба МХАТа свершилась за обедом в ресторане «Славянский базар». На рубеже 80-90-х годов XX века участь будущей студии определил телефонный разговор.

Уже именитый Татарский позвонил рафинированному эстету, искусствоведу Анатолию Прохорову, чьи разоблачительные спичи превращали ежегодные обсуждения отчетных показов «Союзмультфильма» и «Мульттелефильма» в язвительные интеллектуальные шоу. Прохоров не на шутку растерялся. Он был страшно далек от кропотливого дела редактуры и производства, а тем более от забот главного редактора. Но фраза Татарского: «Мне не нужен главный редактор, мне нужен Прохоров», — стала решающей. Так «Пилот» получил идеолога, способного с ходу включаться в разработку стратегии полета студии.

На примере «Пилота» любопытно проследить за метаморфозами творческого организма в период адаптации общества к новым реалиям. Худрук грезил о студии-лаборатории авторского кино, которая выпускала бы два-три небольших фильма в год, сделанных под руководством Татарского и Ковалева. Культуртрегер, по совместительству главред, со свойственной неофиту

наглостью выдвинул другую идею. «Пилот» — это студия, создающая продукцию европейского качества, школа, занимающаяся подготовкой кадров высокого профессионального уровня, научный институт, исследующий теоретические аспекты развития анимационного искусства.

Реакция Татарского была обескураживающей и непредсказуемой даже для самого генератора идей. «Так это же именно то, о чем я мечтал. Просто боялся выглядеть слишком самонадеянным». Так пригодилось и первое, киноведческое, образование режиссера мультипликатора Александра Татарского.

Осенью 1988 года «Пилот» обосновался, не дожидаясь окончания ремонта, в церкви Трех Святителей на Кулишках в Малом Вузовском переулке (ныне — Малый Трехсвятительский). Власти страсть как любили селить мультипликаторов в храмы. В этом иезуитстве был свой прихотливый умысел: вместо одних «юродивых», помешанных на Боге, поместить там других, повернутых на творчестве. Когда церковь обрела былую силу и поддержку власти, юродивых аниматоров повыбрасывали на улицу, не церемонясь, со всеми их куклами, макетами и прочими жалкими пожитками.

Но на первых порах кулишкинские «Святители» покровительствовали не слишком благонадежным и крайне шумным художникам. На студии царила восхитительная атмосфера: неосмотрительная антисоветчина, безудержное круглосуточное веселье (многие бездомные аниматоры прямо здесь, в студии, и жили). Плюс огненная мюнхгаузеновская фантазия Саши Татарского — роскошный уголь в топку общего энтузиазма и коллективного вдохновения. Даешь 400 часов анимации в год! В кинематографических кулуарах студию в шутку назвали «церковь-фабрика».

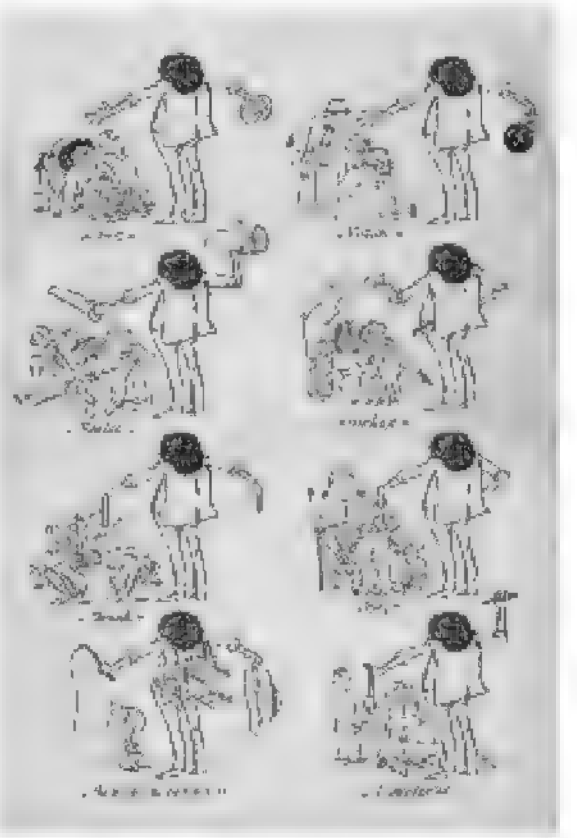
1 ноября 1988 года, под стук отбойных молотков, в клубах строительной пыли, началось производство двух фильмов — «Его жена курица» (1989) и первой серии «Лифта» (1989). Так с первых шагов пилотовцы заявили о своем страстном желании сидеть на двух стульях и догонять сразу двух зайцев. А именно: параллельно создавать коммерческое кино высокого авторского качества и фестивальный кинематограф, адресованный широкому зрителю. Говорят, параллели не пересекаются, тем более не соединяются? «Пилот» решил опровергнуть математическую аксиому.

Судьба «Пилота» — пример нетипичного существования анимационной студии в стране. Когда мультипликационные мастерские начали произрастать и распространяться как грибковые организмы, определились две основные формы жизнедеятельности студий.

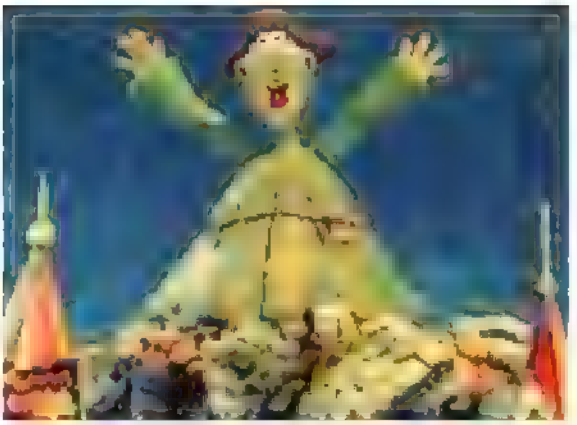
Первая — расчет на выгодный заказ. Как правило, подобные ателье выказывали нежизнеспособность и с иссыханием источника финансирования мгновенно растворялись в небытии. Исключение составляет, пожалуй, студия «Кристмас Филмз», которая работала на английский заказ, рассчитанный на марафонский забег (так как мировую классику можно адаптировать до бесконечности).

Вторая форма существования — исключительно государственное финансирование. Этот анахроничный вариант в бедной стране был тоже обречен. Государство как хочет, так и финансирует. Гибель «титаников» — «Мультфильма» и все еще тонущего «Союзмультфильма» — тому подтверждение. Впрочем, в связи с ростом ВВП, такая форма жизнедеятельности имеет неплохие шансы, но делает существование студий полностью зависимым от «господачек».

Как же складывалось волшебное триединство «Пилота»: студия — школа — институт? Поначалу создателям представлялось, что камерной студии следует



Учебные задания анимационного курса студии «Пилот»



Падал прошлогодний снег
реж Александр Татарский
худ Людмила Танасенко
Александр Татарский

Лифт
альманах

Кубик-рубик
альманах

заниматься исключительно «артистическим» кино, которое будут снимать мастера и их ученики. Предполагалось, что итоговые учебные работы под присмотром мастеров станут полноценными художественными произведениями. Критерии полноценности творений определялись просто: участие в конкурсах не менее двух-трех международных фестивалей.

Школа должна была поддерживать жизненный тонус студии, качая свежую кровь. Первоначальную идею — готовить режиссеров-аниматоров — скорректировала практика. Выяснилось то, что было известно и раньше: лучшие режиссеры выходят из художников-аниматоров, «актеров» анимационного кино.

В результате «Пилот» взрастил целое поколение аниматоров нового типа, гарантирующих высокое качество одушевления и «актерского» разыгрывания персонажа. «Актерская» манера в основном потоке фильмов раннего «Пилота» напоминала ротоскоп, позволяющий достигать естественности движения, так называемого «оживляжа». Но довольно быстро аниматоры студии преодолели планку технической точности в воспроизведении физики и нашли собственный фирменный стиль студии.

В анимации большинства пилотовских работ движение достигает высших форм условности — оно уже не определяется лишь функциональными задачами (в том числе сценарными). Сама нервная, сверхэмоциональная графика подчас становится сюжетообразующим элементом. Движение Колобков и братьев Пилотов — непредсказуемое, рваное, танцующее, парадоксальное, полетное. Так в движении раскрываются характеры персонажей и их взаимоотношения.

Ученики Татарского восприняли главный секрет самобытного почерка учителя — опору на гэг. Гэг — семантическая единица действия. История рассказывается с помощью каскада гэгов, как литературная история пишется с помощью слов.

Татарский страстно любил джаз и предлагал своим ученикам строить фильмы по законам джазовой композиции — если тайминг подчинится синкопированному свободному дыханию, анимация способна превратиться в музыку экрана.

Любимая идея Прохорова — институт — реализовалась лишь отчасти. Удалось создать совсем небольшой центр, в котором пилотовцы какое-то время вели исследовательскую работу, организуя ежегодные конференции и выпуская поучительный научный сборник «Анимографические записки». В течение семи лет в Союзе кинематографистов проводились «Анимационные чтения». Но экономический кризис стер в пыль романтические

устремления пилотовцев, самостоятельно оплачивающих свое образование и профессиональное становление

Однако практическая сторона жизни «Пилота» была неразрывно связана с процессом обучения. Альманах визуальных анекдотов «Лифт» задумывался как полигон, стартовая площадка для дебютантов. Но даже в серийном проекте было запрограммировано (хочется сказать – заминировано) внутреннее противоречие. Дело не только в том, что вдохновители-руководители не знали уже принятых форматов серийных фильмов и простейших законов подобных долгоиграющих предприятий. Они же задумали выпускать коммерческую продукцию авторского качества.

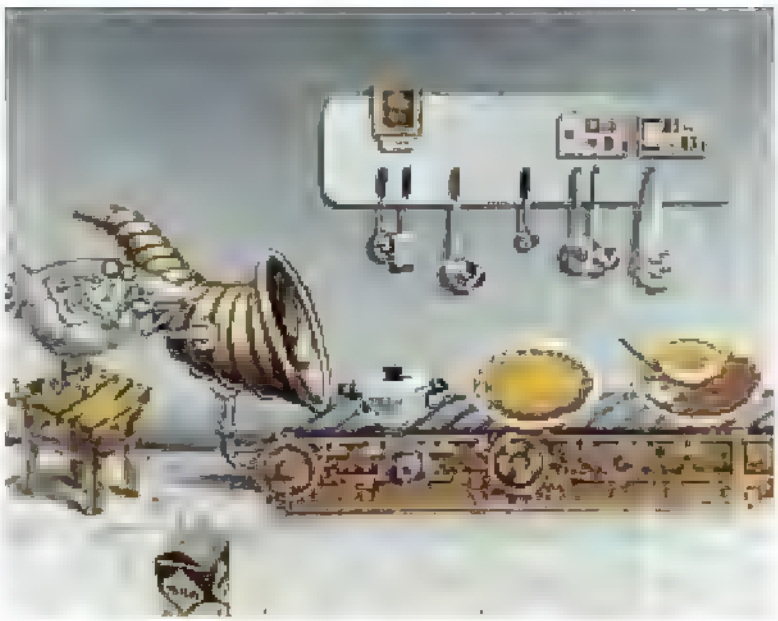
Довольно долго отцы-основатели не могли прийти к согласию в этом вопросе. Художественный руководитель Татарский полагал, что рождение подобных кентавров возможно, более того – органично для имиджа «Пилота». Да что там говорить, сам Татарский всегда стремился сочинять зрительское кино фестивального уровня.

Редактор Прохоров, напротив, убеждал, что двойственность установки не дает сериальному проекту развиваться естественно. Увы, реальность подтвердила его выводы: на шестой «Лифт» денег не хватило.

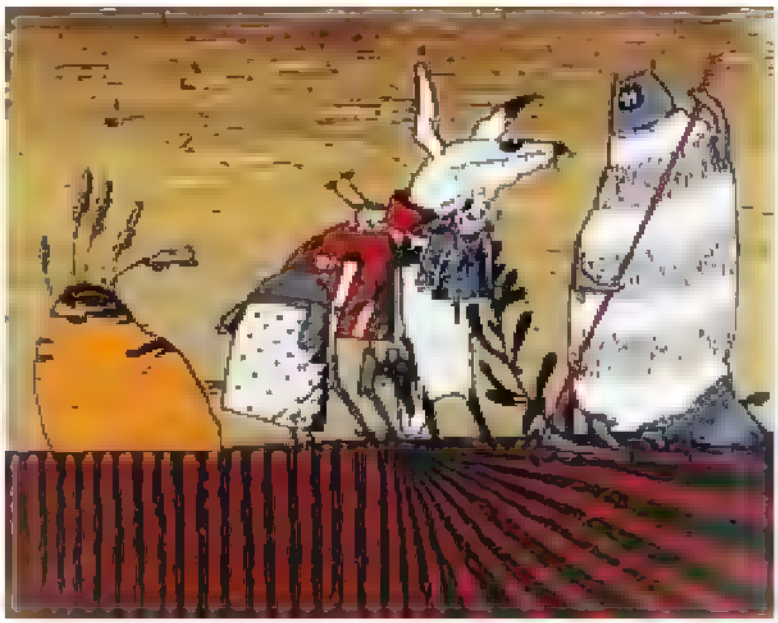
Альманах «Лифт» стал лабораторией для молодых творцов. Первый выпуск вместил в себя творчество ярких разнонаправленных талантов: рядом с Татарским работали Андрей Свислоцкий, Евгений Делюсин, Дмитрий Наумов, Васико Бедошвили, Янис Фрейжас, Владимир Саков, Юрий Пронин, Валерий Коваль и будущий постоянный соавтор Татарского, талантливый художник Валентин Телегин. В 1990-е Телегин с Дмитрием Наумовым будут рисовать и ставить экспериментальные картины по Чехову («Не в духе», 1996, студия «Шар») по Кафке («Землемер», 1995, студия МТП). Надо сказать, в отличие от многих соратников Татарского, Валентин Телегин остался на студии. По сей день он делает свои картины, вместе с Эдуардом Назаровым работает в худсовете, по мере сил и возможностей пытается сохранить летучий пилотовский дух.

В первом сборнике «Лифт» Татарский сам сделал блистательный финальный сюжет «Путешествие на воздушном шаре». Он проводил в жизнь союзмультфильмовский принцип: мастер и ученики работают вместе, локоть к локтю. При этом от людей «Союзмультфильма» он отказался принципиально. Свои кадры «Пилот» взращивал сам, с первых шагов приучал ходить и бегать в студийном ритме.

Не все «Лифты» достигли призового фестивального уровня, хотя среди них есть блестящие выпуски. К примеру, сюжет с обходчиком, который пытается



Кстати о птичках
реж. Игорь Ковалев
Александр Татарский



Лифт
альманах

предотвратить катастрофу и распрямить загнувшийся к небу рельс. В лучших новеллах удалось воплотить в жизнь затею Татарского: сделать коммерческую продукцию (трудно назвать европейскую страну, которая не заинтересовалась бы «Лифтом») как подлинное арт-кино. Хотя это и противоречит идее индустриального производства телевизионного сериала, но в формуле крови «Пилота» есть химия «неправильности», соединяющая авторскую уникальность, даже элитарность, с демократизмом, смысловую и визуальную сложность с обращенностью к самым широким зрительским слоям. В итоге эта «неправильность» и стала фирменным клеймом студии.

Опыт, полученный на съемках «Лифта», пригодился в более жизнеспособном проекте – шестисерийном цикле «Братья Пилоты» (1995–96), в котором своеобразно реинкарнировались старые знакомцы братья Колобки. Сериал «Следствие ведут Колобки» (1986–87) создавался на переломе эпох. Тем более поразительна невероятная полнокровность, живучесть персонажей. Спустя десятилетия после своей трансформации в братьев Пилотов (в 1999 году) Колобки переквалифицировались в телеведущих Хрюна Моржова и Степана Капусту, ставших любимцами громадной страны. Причем персонажи позволяли себе откровенный разговор о происходящем в стране с такой степенью отваги, честности и язвительности, что передача «Тушите свет.» стала одним из брендов перестроечного НТВ, затем ушла на ТВ-6, а потом на ТВС, вместе со всей когортой «телереволюционеров». С ней во многом ассоциировалось непривычное ощущение свободы слова. Именно с ней и поспешили покончить в первую очередь.

Братья Пилоты
фазы к серии фильмов

Но цикл «Братья Пилоты» пользовался широким успехом – насколько возможен был успех в стране с обездвиженным прокатом. Идея остросюжетной детективной пародии оказалась совместимой с законами рынка, с принципами построения телесериала. Когда в числителе – небольшие деньги, а в знаменателе – чудовищно короткие сроки, остается надеяться лишь на творческую энергию и фантазию коллектива единомышленников, на дух студийности.

И все таки – можно ли поставить на поток авторские фильмы? Задача почти неразрешимая. Но Татарский любил именно такие задачи. Формула его жизни: «Нельзя. Но сделаем». Избранный студией путь был балансированием на канате между арт-кино и коммерцией. И если в игровом отечественном кинематографе подобные сплавы редко кому даются, в фильмографии «Пилота» вы насчитаете не менее десятка попаданий.

Студия не пренебрегала и заказами: первыми в России в середине 1990-х для Испании снимали сериал «Масгран» (26×26'), в конце 90-х для Америки делали сериал «Майк, Лу и Ог» (39×11'), стараясь укладываться в жесткие сроки. И в социальной рекламе (сериал «Одна страна – один закон» для Фонда правовых реформ), и в коммерческой («Мерлин», Fruttis, «Довгань-шоу») пилотовцы не шли за заказчиком. Напротив, и на чужом поле бизнеса они продолжали играть свою игру, стараясь демонстрировать оригинальность идеи и стилистическую адекватность ее воплощения.

Новичков на «Пилоте» поражала горячечная творческая атмосфера. Здесь был чуть ли не круглосуточный рабочий вертеп, свободный от бюрократических уложений, строгой иерархической лестницы, тут все подчинялось духу сотворчества. По сути, это редкое свойство настоящей студийности (подобно театральным студиям), когда творческие споры продолжаются до зари и общий поиск не делится стенками на отдельные отсеки.

Влад Барбэ после авангардного шестиминутного сюжета «Гром не грянет» (1988) и стилизации под мелодраму немого синематографа «Роковая любовь» (1989, трагическая история любви таракана Иннокентия), как и

Я дам тебе знать
композиция
реж Андрей Кузнецов, Александр Татарский

другие, пошел за Татарским и уже на «Пилоте» в фирменном студийном стиле сделал «Ловцов жемчуга» (1991) из еще одного авторского альманаха «Пилота», позже вошедший в сборник «Кубик рубик»

Это название восходит к микрофильму Татарского и Ковалева «Кубик рубик, клоунада» (1986), выполненному как каскад цирковых аттракционов в производственном пространстве «Мультфильма» («Экрана»). Вместе с «Коробкой с карандашами» и «Зайца не видали» он также стал частью сборника

Дмитрий Наумов после пророческой истории про жизнь и смерть рубля в первом «Лифте» ушел создавать свою студию и стал художественным руководителем активного, разнообразного производства студии «Крыша» В своих авторских работах он будет сочетать строгую архитектонику (по первой профессии Дмитрий архитектор) и непременное безумство — этот вирус, которым Наумов заразился на «Пилоте», не лечится. Примером тому служат фильмы «Кошачья прогулка» (2004), «Гошины сказки» (2009), сделанные по рисункам самобытного художника Георгия Ляховецкого

Евгений Делюсин и Андрей Свислоцкий, сделав интересные самостоятельные картины, из аниматоров переросли в режиссеры. Впрочем, это словосочетание весьма условно. Сегодня режиссеров много, а хороших аниматоров все меньше, художников оркестров же, способных на любую анимационную работу, как Свислоцкий, Делюсин, Ушаков — вообще единицы

Михаила Алдашина, как и многих других талантливых авторов, Татарский пригласил на студию, увидев его картину — «Келе» (1988, совместно с Пеэпом Пэдмансоном) Придя в студию в Малом Вузовском переулке, Алдашин был ошарашен: по свеженькой церквушке, еще пахшей краской, сновали молодые люди, почти дети. Татарский ходил с засученными рукавами и сам замазывал щели «Хочешь делать новое кино?» — спросил он в перерыве между отделочными работами. «Да. А что делать-то?» — поинтересовался Алдашин «А что хочешь!» — ответил Татарский

В начале 1990 х опусами «Пумс» (1990) и «Охотник» (1991) Алдашин, не переча пилотовской стилистике, заявил о себе как о самобытном, оригинальном авторе, умеющем перевести анекдот на язык пластики, гротеска, притчи «Пумс» и «Охотник» создавались в качестве первых эпизодов будущего сериала. Но блеск «актерской» работы с персонажами, каскад гэговых метаморфоз, бесшабашность юмора, изобретательность в разыгрывании фантастических ситуаций мгновенно вывели фильмы в

Его жена курица
реж Игорь Ковалев
худ Юрий Пронин

Андрей Свислоцкий
реж Игорь Ковалев
худ Дмитрий Маланичев

лидеры фестивальных программ. И странное дело — не похожая на пилотовский стиль манера Алдашина оказалась в тот период идеально совместимой по группе крови, по авторскому мышлению с представлениями корифеев, отцов студии, о хорошем фильме. В идеале это элегантные, остроумные картины, которые следуют традиции авторского и в то же время народного кино в духе классика анимации Эдуарджа Назарова, когда коммерческий успех рождается из подлинной и долгоиграющей зрительской любви

Эстетической кульминации творчество Алдашина достигло в одной из лучших картин 1990-х — «Рождество» (1996) — волшебной, пронизанной улыбкой саге о рождении Божественного Младенца, где наивность плоскостного изображения помещена в многосложный контекст истории изобразительного искусства.

Но главным локомотивом арт-режиссуры «Пилота» был Игорь Ковалев. Лента «Его жена курица» долгие годы была визитной карточкой студии на фестивалях. Ковалев, один из отцов-основателей, с самого начала получил возможность заниматься эксклюзивным творчеством «Его жена курица» и «Андрей Свислоцкий» (1991) поразительны и изобретательны в своей полифонии, контрапункте звука и изображения. Магия тотально вибрирующего визуального ряда, серьезнейшим образом разработанная драматургия взаимоотношений героев позволяют картинам и с течением времени оставаться актуальными художественными произведениями. За притягательной безыскусностью, яркой облаткой внешнего действа — точнейшие кружева психологических характеристик, экзистенциальные размышления, в разное время считываемые по-своему

Александр Татарский в ущерб собственным идеям включал зеленый свет уникальным проектам Ковалева (на плечи самого худрука рухнул неподъемный груз административно-хозяйственных проблем). Ради картины «Его жена курица» Татарскому пришлось отложить на далекое будущее экранное воплощение собственной «Курицы». Трагическую клоунаду «Унесенные ветром» (1999) по сценарию Святослава Ушакова Татарский осуществил лишь спустя десятилетие. Исполненная драматизма история любви обезглавленной курицы трепещет и задыхается в цепких объятиях черного саркастического юмора. Подобно Терминатору или, если хотите, Франкенштейну, Курица оживает в холодильнике от разряда молнии и по-своему, по-куриному, пытается вернуть гармонию несовершенному миру. Безголовая Джульетта вытаскивает из бульона своего петуха Ромео, валяет его в перьях. И они улетают. За горизонт. В одном клине с «окорочками Буша», как называли в эпоху перестройки куриное мясо, поставлявшееся из Америки

Зритель был фраппирован — улыбался и ужасался одновременно, шлейфом фильма была нескончаемая грусть. Утонченная, но словно замороженная, отстраненная стилистика фильма отличается от всего, что делал Татарский (над фильмом работали талантливейшие пилотовские художники Сергей Шрамковский и Юрий Пронин). Эта эстетика проникла в самое нутро холодноватого фильма. Блестящее чувство тайминга на сей раз отказывает автору. И все же безумству храбрых... Татарский в очередной раз замахнулся на неразрешимую задачу: сыграть трагедию на цирковом манеже. И фестивали мира с большим воодушевлением приглашали картину про куриную лав-стори

Но настало время поговорить о «клейме», особой манере, свойственной в большей степени ранней пилотовской поре. Сколько раз в просмотровом зале слышала я саркастическое замечание а-ля Татарский по поводу очередного экранного опуса студии. В свое время руководителям студии высказывались претензии в том, что они подавляют творческую самостоятельность молодых художников, навязывают их работам размашистый, пульсирующий штрихами пилотовский росчерк на целлулоиде

На первый, да и на второй, взгляд пилотовская стилистика, или внутреннее эстетическое родство целого ряда картин, — вполне очевидная данность. Эта особая узнаваемая манера рифмуется с опытами прежде всего югославской, но также и польской, итальянской школ. Но еще, конечно же, пилотовцы испытали влияние учителей, Игоря Ковалева и Александра Татарского, а те впитали и развили стиль фильмов Прийта Пярна, Давида Черкасского и Радны Сахалтуева (во многих пилотовских картинах можно уловить общность и в жестковатом взрослом юморе)

Стилистику большинства ранних фильмов студии определяют свободный, вернее не слишком тщательный, родственный комиксу беглый рисунок и несколько упрощенная, скоростная технология анимирования. Оказалось, что ленты подобного рода выпускать быстрей и дешевле. Число сотрудников на какое-то время сократилось, но оставшиеся делали качественную авторскую работу. Вместе с тем небрежный, острый и нервный, слегка дрожащий, стремительный пилотовский росчерк в меньшей степени затронул истинно авторские работы.

Сам Татарский не гнушался лично участвовать в сериалах, которые, казалось, были отданы на откуп дебютантам. Своим мастерством поднимал планку, до которой молодые авторы старались дотянуться (не всегда успешно). В самом деле, скажем, фильм «Братья Пилоты готовят на

Проводы пилотовцев Евгения Делюсина и Андрея Свислоцкого в Америку

завтрак макарончики» (1996) заметно выигрывал на фоне других серий и блеском сиюминутно разыгранных ситуаций, и россыпью аттракционов. Однако когда Татарский получал «Нику» за этот фильм, он не то чтобы расстроился, а скорее растерялся. Дело не в том, что его картина заведомо уступала «Русалке» Александра Петрова, с которой вступила в творческое состязание. Татарский признался тогда, что хотел бы получить «Нику» совсем за другую работу: в «Пилоте» под руководством Татарского на протяжении многих и многих лет снимался главный фильм его жизни — «Прибытие поезда».

Идея этой полнометражной картины родилась еще при Брежневе. Естественно, с течением времени лента подверглась существенной трансформации, многое было безжалостно выброшено в корзину. Но после всех несчастий, постигших фильм (материалы не раз заливало, а уж сколько целлулоидных листов с кадрами из фильма пропало, никто не скажет), в этой незавершенной работе сохранилось главное — неохватная метафоричность самой истории, острое ощущение катастрофы, огромной скорости, с которой взлетает с железнодорожного полотна и уносится в тартарары страна. Отдельные сцены были придуманы и сняты великолепно. Они и сейчас поражают воображение. Не случайно еще в начале 1990-х не готовый фильм, а всего лишь материал настойчиво запрашивали отборщики фестиваля в Канне.

Как уже говорилось, Татарский любил привлекать к сотрудничеству с «Пилотом» талантливых режиссеров, приметные крупные личности, делая их судьбу причастной к судьбе студии. Можно сказать, он коллекционировал особо одаренных авторов и с удовольствием вписывал имя студии в их творческие биографии. Поэтому не всегда легко разграничить фильмы, сделанные в «Пилоте», и картины, созданные при участии «Пилота». Это довольно тонкий нюанс. Нередко «Пилот» участвовал в создании фильма на завершающей стадии, и в разные времена вокруг целого ряда лент возникали конфликты по поводу прав собственности.

Марка студии — в титрах знаменитейшего фильма Ивана Максимова «5/4» (1990). Максимова не спутаешь ни с кем (ну может, только с его дочерью, работающей в манере отца, или парой учеников). Используя компьютер, он закладывает основы новой внеземной цивилизации для своих хвостато-носатых «чудиков», тщательно продумывая ее законы, мотивы поведения персонажей, их трогательных взаимоотношений друг с другом и самим мироздaнием. Здесь все важно: переливание из пустого в порожнее, дождь и ветер — как смыслообразующие потоки мироздания, — край земли, который всегда под ногами. «Пилот» помог фильму «5/4» появиться на свет и завершить производство. Сюрреалистическая фантазия на музыку Пола Дезмонда и Дэвида Брубека с триумфом покатилась по фестивалям мира.

«Корова» (1989), одна из лучших работ оскароносца Александра Петрова, была сделана на станках Свердловской студии, практически без финансирования, как дипломный проект Высших режиссерских курсов. Так что в «Пилот» режиссер пришел с готовой работой, которую надеялся как-то пристроить. Пристроили. Из собственного бюджета оплатили Свердловской киностудии долги, выдали приличный гонорар автору, а главное — раскрутили фильм, тем самым содействуя счастливому повороту в судьбе одного из талантливейших художников современности. Участие более чем в двадцати фестивалях, несколько Гран-при, номинация на «Оскар». Скажете, все это заслуга лично Петрова и его фильма? Конечно. Но сколько весьма достойных анимационных картин было загублено нерасторопностью их хозяев.

Константин Бронзит и Ринат Газизов именно в «Пилоте» в совершенстве овладели мастерством исполнения коротких и ультракоротких историй. Бронзит зарекомендовал себя блестящим автором анимационных «крошек», он с явным удовольствием и неуемной фантазией работал в самом признанном мультипликационном жанре визуального анекдота. Под художественным руководством «отцов Пилотов» он сделал свои знаменитые маленькие трагикомедии «Fare well» (1993), «Тук-тук» (1993). Вершиной миниатюрных изысков стала минутная «Пустышка» (1994), на мой взгляд, выразительнейший микрофильм 1990-х. Сегодня у этой картины возникло второе дыхание, она смотрится дивной иллюстрацией взаимоотношений между народом и демократией, которая

Гора Самоцветов
заставка

Ворон-обманщик
реж. и худ.
Андрей Кузнецов

упала в страну-песочницу надувной игрушкой и моментально сдулась от нетерпеливых прикосновений капризного мальша

С 1987 года, еще до образования «Пилота» с Татарским, стал работать Святослав Ушаков Блестящего карикатуриста, уникального сторибордиста, мастера на все руки, привел девятиклассником отец, сказав, что ребенок сам толком не знает, чего хочет, но может сгодится подсобным. Выросший в прямом смысле этого слова на «Пилоте», Слава обладает редким для аниматора свойством — внутренней раскрепощенностью, невероятной свободой в жонглировании стилями Вспомним клипы, которыми засматривалась вся страна: «Хара-мамбу-ру», «Человек и кошка» — это из школы Татарского. Главный постулат школы: овладей профессией, а потом выбрось все клише «как надо» и делай свое

Впоследствии Слава создаст студию «Нильс», уедет работать в Америку и будет там весьма успешным. Но, на мой взгляд, его лучший и, возможно, наиболее личный фильм — «Раньше я жил у моря» (1997), один из самых нежных, чувственных фильмов 1990-х. У него зыбкий, вроде бы, по-пилотовски пульсирующий рисунок, но пульсирующий как то неуверенно, тихо и взволнованно. Блюзовый раздумчивый монолог трубы. Нежные соцветия: бледно-салатовый, охра, даже морская вода не синяя — серовато-фиолетовая с вкраплениями желтого. Жизнь у моря неустойчива, словно и ее коснулась качка Уходит в море папа-капитан (в воображении детей уплывает на бумажном кораблике), и в уютном прибрежном доме поселяется грусть, воет на луну собака, дочь капитана наполняет небо бумажными самолетиками, и белые бантики на ее косичках тоже рвутся ввысь. Над разбитым семейным портретом горюет мама, тоскует коза, следя за скачущим над морем шаром солнца, даже розы «плачут» лепестками

Это кино о прощании, о расставании — с детством, с чем-то неуловимо ускользающим, с чем-то не поддающимся словесному описанию. Изысканная работа художника Зои Трофимой, снайперской точности монтаж (ни кадра лишнего) и — долгое послевкусие. Проходят годы, а помнится воздушная горечь этого прозрачного мерцающего кино. И видится мальчик с собакой на пирсе смотрят в море, рядом музыканты играют тихий блюз.

Постепенно продюсерская деятельность «Пилота» из периферийной по отношению к собственному производству оказалась чуть ли не главной. Уже в 1991 году возникло продюсерское бюро «Секонд Фрог», возглавляемое все теми же неутомимыми «отцами-Пилотами». Необходимость открытия бюро диктовалась самой жизнью, точнее желанием привлекать к сотрудничеству интересных режиссеров, близких по духу. Так расширялось пространство пилотовского ближнего круга

Финансируя и продвигая работы Алексея Харитиди, Константина Бронзита, Влада Фесенко, продюсеры рисковали собственными средствами и средствами друзей Режиссерский спектр обогатился работами молодых. Михаила Тумели (Белоруссия), Олега Коростылева (Казахстан), Александра Бубнова (Украина), Рината Газизова и Константина Бронзита (Санкт-Петербург). На главном анимационном фестивале в Анесси малоизвестное продюсерское бюро «Секонд Фрог» выстрелило беспрецедентным количеством фильмов: пять было в конкурсе и три в «Панораме»

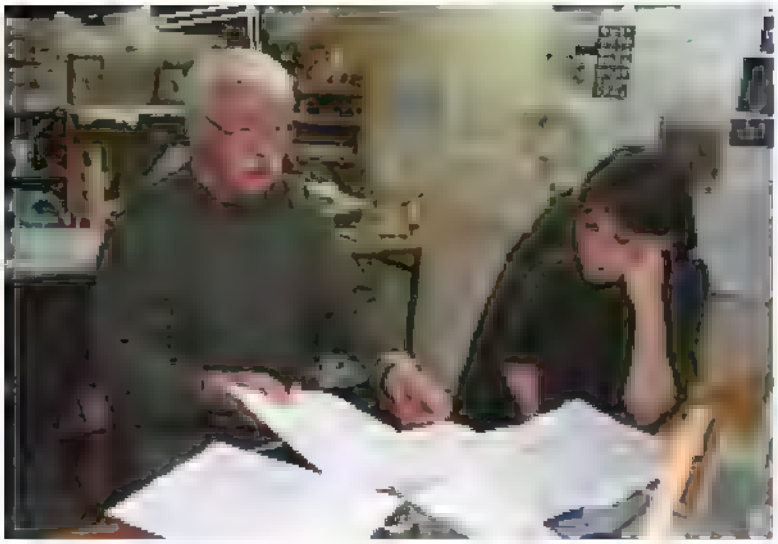
«Пилот» с размахом и душевной широтой, присущей его худруку, превратил продюсерство в истинно творческий процесс — реальное участие в судьбе картины от замысла до дистрибуции Работа нередко начинается с совместного с режиссером поиска яркого сюжета, захватывающей темы. Затем организуется, структурируется производство. Следующий этап — разбор отснятого материала (в этих разборах полетов участвует не только худсовет, но нередко и вся студия) И наконец, — монтаж, постпродакшн, продвижение картины

Кстати, на сюжет снискавшего мировую славу «Гагарина» внимание его автора обратил именно Татарский Сам Харитиди считал историю «пустячком» в ряду других «пустячков». Когда же начинающий режиссер принес для уже готовой картины очередной список названий, его мастер на курсах Эдуард Назаров вздохнул обреченно «Ты бы его еще "Гагариным" назвал». Руководители «Пилота» от радости зааплодировали, они-то хорошо понимали, что звонкое имя способно не только украсить жизнь анимационного фильма, но порой и решить его судьбу

До сегодняшнего дня на «Пилоте» каждый проект создается и выпускается под строгим присмотром художественного совета Возглавляет совет режиссер и мастер Эдуард Назаров, которого пригласил сам Татарский.

Студия «Пилот» уже накопила свои легенды. Создание знаменитого «Путча» (1991) относится к разряду историй для внуков. В августе 1991-го взбудораженный революционными событиями на улице Михаил Алдашин прибежал в студию прямо от живого кольца у Белого дома. Он с жаром призвал принять посильное участие в происходящем Фильм о путчистах делали четверо суток, дни и ночи напролет. Эта миниатюра, подаренная Ельцину, была многократно прокручена крупнейшими телекомпаниями мира. Сиюминутный гражданский порыв неожиданно обернулся коммерческим успехом, непревзойденным и поныне Благодаря успешным зарубежным

Про Ивана-дурака
рабочие материалы
реж Михаил Алдашин
худ. Андрей Кузнецов
Михаил Алдашин



Эдуард Назаров наставник худрук разбирает работу режиссера Ирины Литманович

продажам и показам крошечного политизированного наброска студия приобрела шикарный монтажный супер стол, предоставляющий творцам неограниченные возможности (стол даже пугал студийцев техническими наворотами) — анимация не менее, чем игровое кино, зависит от оснащения

Есть в «Пилоте» и свои легендарные персонажи. Например, в 1995 м талантливый художник Юрий Пронин, сделал блестящий «актерский» этюд — анекдот «Эксгибиционист», поразивший публику степенью внутренней свободы, легкостью, почти эпатажной раскрепощенностью и остроумием. Трудно передать степень всеобщих замешательства и растерянности, когда, внезапно прервав работу, автор этого откровенного сюжета надолго отказался от мирской жизни, занявшись иконописью и реставрацией Брошенный же им «Эксгибиционист» был доделан Татарским со стадии лайн теста (чернового мультипликата) Короткий фильм про игривого эксгибициониста имел громкий успех И даже неожиданно для всех снискал расположение в исламской стране получил приз «За лучший дебют» на кинофестивале в Египте

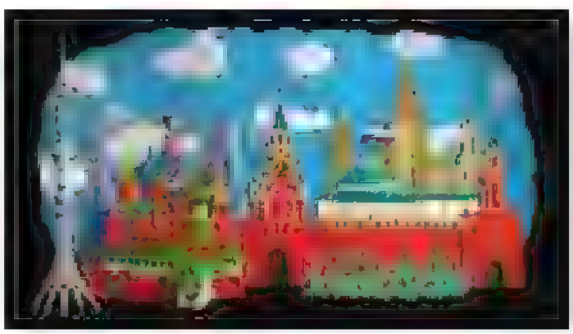
В «Пилоте» выучились профессии десятки художников, мультипликаторов, режиссеров. Среди пилотовцев первого поколения в мировом анимационном сообществе есть признанные имена Дмитрий Наумов, Валентин Телегин, Андрей Свислоцкий, Влад Барбэ, Евгений Делюсин, Елена Косырева, Дмитрий Маланичев, Сергей Шрамковский и многие другие

Несомненно, оценкой качества школы является и тот факт (хоть и печальный для нас), что многие из ее питомцев успешно работают за рубежом, причем отнюдь не в привычной для эмигрантов роли вспомсостава На против, Ковалев, Свислоцкий, Делюсин (жители Лос Анжелеса) востребованы и как создатели самостоятельных анимационных проектов, и как педагоги

В свое время тщанием и талантом (вот в чем у наших соотечественников нет недостатка) маленькой группы пилотовских арт эмигрантов второсортная голливудская студия с двадцатью пятью сотрудниками превратилась в концерн, где работали несколько сотен профессионалов. Сегодня студия испытывает затруднения, но ее пилотовский костяк по прежнему востребован. В титрах полнометражного фильма «Симпсоны», премьера которого с помпой прокатилась по миру, стоит имя Дмитрия Маланичева, арт директора проекта Бывшие пилотовцы сегодня состоят в Американской анимационной гильдии, с успехом работают во многих странах мира. А западные продюсеры и менеджеры по прежнему внимательно наблюдают за первыми шагами очередных пилотовских сотрудников и выпускников, не откладывая в долгий ящик идею сманить их к себе

Главным проектом «Пилота» последних лет стала «Гора самоцветов» — невиданный доселе опыт из разряда экспериментов инженера Гарина В начале 2000 х в отсталой стране с обветшавшей индустрией Александр Татарский затеял очередное неосуществимое предприятие сначала 52 фильма, потом и все 150! Такого и в СССР не видывали На это был способен только мечтатель, но в то же время — менеджер, точно понимающий задачи и перспективы развития студии

«Гора самоцветов» — больше чем кинопроект. Это новый бренд российской анимации. Под его крыло Татарскому удалось собрать многих ведущих режиссеров страны, мастеров и дебютантов. Так на практике осуществлялся опыт преемственности «Гора самоцветов»



Гора самоцветов *заставки к циклу реж Сергей Меринов*

Заяц-слуга
реж. Елена Чернова
худ. Валентин Телегин

Крошечка-хаврошечка
реж. и худ. Инга Коржнева

Злыдни
реж. Степан Коваль
худ. Марина Пашьовская

стала опытным полем для прихода в профессию талантливых молодых авторов и режиссеров Сергея Меринова, Елены Черновой, Натальи Березовой, Леона Эстрина и многих других.

Как возникают подобные амбициозные идеи? По рецепту Бергмана: из «туфельки нашего детства». Когда-то маленького Саву Татарского привезли в послевоенную Анапу на отдых. С помощью зачитанной до дыр толстой книжки «Гора самоцветов» (сборник сказок народов СССР) горизонты мира мальчика вдруг распахнулись далеко за пределы родного Киева.

Создание глобального цикла преследовало сразу несколько целей. Обеспечить студию непрерывной работой (это чрезвычайно важно: подготовленные здесь же мультипликаторы, художники не будут во время простоев разбегаться). Заложить индустриальные рельсы для мощного потока фильмов. Учесть политические резоны, о которых говорил сам Татарский. «Одна из функций проекта — воспитание патриотизма. Если у человека нет любви к месту, в котором он живет, он бомж...»

«Гора...» родилась из стыда — Татарскому было стыдно, что в его стране избивали и убивали то таджикскую девочку, то турецкого студента. «Взрослых учить поздно, — повторял Татарский, — трехлетним необходимо дать понять, почувствовать, что ты живешь в многонациональной стране. Но делать это надо художественно, талантливо».

В начале каждого мультфильма — живописная, фантазийная пластилиновая преамбула: «Мы живем в России. Столица России — Москва...». Причем этот официоз произносится и воспринимается без лишнего пафоса и звериной серьезности. Сами пластилиновые заставки получились микрофильмами, талантливо решенными изобразительно. Их зачинатель — пилотовский «левша» Сергей Меринов. Для него «Гора...» оказалась трамплином для обретения самостоятельного режиссерского почерка. Сегодня Меринов — один из интереснейших режиссеров, работающий в разных жанрах и в совершенстве овладевший секретами рукотворного искусства.

Не случайно самобытные заставки разрослись в «дочерний» проект «Мульти Россия», который затеян совместно с «Пилотом» студией «Аэроплан» (продюсер Георгий Васильев). Это повествование об областях и краях России при помощи фильмов-миниатюр. Так что государственные инвестиции «в патриотизм» и воспитание на сей раз оказались успешными, ведь эффект от хорошего мультика несопоставим с прямолинейной идеологической пропагандой. Узнаваемые голоса Алексея Баталова, Льва Дурова, Ирины Муравьевой, Александра Филиппенко, Виктора Сухорукова, Владислава Галкина

придают картинам ощущение домашности, их хочется пересматривать переслушивать. А это крайне важно для детской аудитории Не только психологи, но и родители знают: дети любят смотреть по многу раз один и тот же фильм, заставку, рекламу Узнаваемое для них — дополнительная опция удовольствия Мой маленький сын бросал все игры и опрометью мчался к телевизору на призыв заставки «Спокойной ночи, малыши». Когда начиналась сама передача, он терял интерес и уходил от телевизора Его младший брат точно так же летел на «пилотовский» призыв «Мы живем в России!» и потом смотрел фильм с неослабевающим интересом

С 2002 го по 2004 й было создано больше десяти эпизодов Сказки «Горы самоцветов» по воскресеньям демонстрировал Первый канал, что тоже стало своеобразным прорывом Массовый зритель давно не видел современных отечественных мультфильмов Их можно было смотреть только на фестивалях или на спецпоказах. А тут в 12 часов в воскресенье по телевизору показывали новейшие российские мультфильмы для многомиллионной семейной аудитории

Татарский и его единомышленники придумали нестандартный, очень удобный для производства ход Вместо историй с линейным сквозным сюжетом, с общими героями и единым дизайном они создали сборник, состоящий из самостоятельных сказок. Каждый из коротких фильмов делали свой режиссер и свой художник (приглашались лучшие постановщики из России, Украины и Белоруссии) в подходящей именно этому сюжету технике: рисованной, пластилиновой, кукольной, перекладке и даже 3D («Как помирились Солнце и Луна» Сергея Олифиренко). Едиными для всех были стандартный сериальный хронометраж в 13 минут, а также пластилиновая заставка. Художественный совет студии, в состав которого вошли Эдуард Назаров, Валентин Телегин, Михаил Алдашин, сценарист Георгий Заколодяжный и, конечно же, сам Александр Татарский, опекал и помогал строительству каждого фильма, в то же время заботясь о единстве общего стиля цикла

Проект состоялся благодаря сочетанию ритмичного, почти конвейерного режима работы и традиционного артельного подхода, при котором каждая картина сочинялась, рисовалась и снималась как авторская. Потом она доводилась до кондиции: детально разбиралась и совершенствовалась под пристрастным контролем худсовета Все это и позволило выдержать небывало высокий уровень анимации, непривычный для сериального производства Кроме того, при выраженной оригинальности каждой работы, внутри проекта сохранялось единство общего стиля

Жихарка
реж Олег Ужинов
худ Елена Ужинова

И фильмы «Горы..» — «Кот и Лиса» (2004), «Как обманули змея» (2004), «Зльдни» (2005), «Жихарка» (2006) и многие другие — поехали покатились по крупнейшим фестивалям мира. Когда первый пакет из двенадцати картин привезли на Суздальский фестиваль, профессионалы заговорили о возвращении на экран союзмультфильмовских традиций и качества анимации, казалось бы, навсегда утраченных. Я бы добавила, что старые традиции были не просто освоены и реанимированы, но одушевлены новым дыханием, иным ритмом, современным прочтением хрестоматийных сказок.

Монтаж традиций и стилистических новшеств очевиден в лучших работах мастеров: искрометном балаганном лубке «Про Ивана дурака» (2004) Алдашина и Ужинова, бурлескной авантюрной комедии «Кот и Лиса» (2004) Бронзита и выдержанной в условной ориентальной гамме картине «Толкование сновидений» (2004) Татарского и Телегина. Очевиден этот сплав и в картинах молодых режиссеров: «Как обманули змея» Андрея Кузнецова, «Про барана и козла» (2005) Натальи Березовой.

Авторы цикла решали довольно трудную задачу. Как, сохранив верность духу, фольклорной традиции сказки, сделать ее интересной для поколения Интернета и Гарри Поттера? В «Горе..» практически нет внешних примет современности: мобильников в когтях у ворона, «мерседеса» у Ивана дурака. Авторы фильмов бережно относятся к первоисточникам, сказкам, на которых основаны фильмы, стараются сохранить их интонацию, национальные особенности. Но рукотворные работы российских мастеров смотрятся свежо благодаря современному языку, особой разработке персонажей, монтажу, режиссуре. Приличный уровень, стилистическое единство обеспечивает строгий художественный совет, возглавляемый ныне Эдуардом Назаровым.

«Для меня, несмотря на шахтерский метод работы, когда продукт все время надо выдавать на гора, несмотря на бешеный темп, этот проект хорош: попыткой человеческим языком рассказать сказку нормальному человеку, — говорил Назаров. — Ребенок ведь не идиот, он заслуживает уважительного отношения. И сказка — не испорченный телефон; и не обязательно современная сказка — это "Звездные войны". Она — все та же самая сказка, на которой выросли мы и наши родители. В ней — традиция, история, культура, дух страны. У меня достаточно скверный взгляд на искусство, я ошибки и недочеты вижу всегда больше других. За этот проект мне не очень стыдно, хотя в нем есть и очевидные взлеты и не менее очевидные падения. К тому же, для меня — это

Солдатская песня
реж. Елена Черкова
худ. Полина Новикова
Валентин Телегин

возможность делать не один фильм, а сразу несколько. Причем, мне не надо просыпаться среди ночи в холодном поту: "Завтра сдавать фильм!" Хотя волнуюсь за авторов. Я, как старый сварливый учитель, хожу с линейкой и бью всех по башке .. даже Татарского ..»

Семейный цикл «Гора самоцветов» — прививка качественного кино к телу долгоиграющего сериала. Ведь сериал для профессионала — это чаще всего ремесленная рутина, возможность заработать. Проект, в котором каждый фильм является авторским произведением во всех своих составляющих, — большая редкость.

«Гора самоцветов» несет и мощный воспитательный заряд. Эти сказки, просмотренные в детстве, могут стать вакциной против бесконечных фобий, ненависти к «чужим», непохожим, непонятным. Один злобный пан в коня превратился, жадная мельничиха в курицу, находчивые баран с козлом целую ораву голодных волков перехитрили, птицы наказали коварного злокозненного змея, умная дочка отца от несправедливости защитила, а лесные звери обыкновенного кота испугались .. Этот вымышленный мир смотрится метафорой мира реального. Сказка — ложь, да намек на действительность в ней прозрачен.

Тринадцатиминутные фильмы имеют просветительское значение. В заставках с юмором рассказывается о традициях, быте, ремесле и искусстве одного из народов (в Башкирии, к примеру, живут самые правильные пчелы). Кроме того, наконец-то не только дети, но и некоторые взрослые узнают расположение цветов на флаге своей страны, рассмотрят герб.

Проект с первых шагов начал получать награды — и не только анимационных смотров. Национальными кинопремиями отмечены «...уникальность проекта и высокий художественный уровень». Заслуженной награды фестиваля «Крок» в категории «Прикладная и заказная анимация» удостоен автор заставок Сергей Меринов. Множество призов снискали и отдельные фильмы цикла: «Про Ивана дурака», «Кот и Лиса».

Интересно дебютировало в «Горе самоцветов» новое поколение пилотовцев. К примеру, «Куйгорож» (2007) Сергея Меринова — крупной лепки авторский взгляд на традиционную мокшанскую сказку. «Ворон обманщик» (2006) Андрея Кузнецова — стильная, сдержанная по цвету, ироничная по рисунку ительменская сказка, в которой лиса с черными эскимосскими косами задумчиво дымит трубкой в небо. Гуцульские пластилиновые «Злыдни» Степана Коваля — каскадная фольклорная украинская комедия с фантастическими персонажами, похожими на галушки. Фильм Натальи Березовой «Непослушный медвежонок» (2006) — нежная вариация по мотивам якутского

фольклора для маленьких. «Петр и Петруша» (2006) Юрия Пронина — сочетание острой графики и брызжащей энергией акварели в истории о встрече царя с простым, но умудренным опытом солдатом. «Шиш» Марины Карповой (2006) — хлесткий рисунок в сюжете о хитроумном малыше, проучившем братьев-переростков.

Елене Черновой в «Солдатской песне» (2009), получившей Гран-при Открытого фестиваля анимационного кино в Суздале, удалось связать в один узел оригинальный авторский взгляд (в отличие от других авторов, экранизирующих народные сказки, Чернова обратилась к творчеству Саши Черного), сказочное волшебство и солдатский фольклор. Невероятные события, случившиеся в одной войсковой части, разыграны как сюжет городского романса с чудесными превращениями. Действие развивается в военной части между двумя войнами. Ангелы-хранители на своей ночной сходке (пока вверенные им солдатики дрыхнут) сговариваются унять разгорающийся в казарме конфликт. Вроде бы все взаправду, но через прицур улыбки: то ли быль, то ли небыль. Внешне незамысловатая лирическая комедия обращена к фольклорным корням, основам национальной психологии

↑
Егорий Храбрый
реж Сергей Меринов
худ Сима Проньшина

Про Василия Блаженного
реж и худ Наталья Березовая

В итоге получился диковинный цветастый хоровод, в котором слажено сливаются голоса земного мира и небесного

Стилевая оригинальность присуща фильмам «Про Василия Блаженного» (2008) Натальи Березовой и «Егорий Храбрый» (2009) Сергея Меринова. «Егорий Храбрый» — иронический и вместе с тем лирический взгляд на хрестоматийные оды Георгию Победоносцу, который вступился за простых сограждан, дал бой воинственным басурманам и не подпустил к Москве матушке змею ползучую. Меринов показывает, что геройство Георгия определено обстоятельствами. Надо одолеть змея вражеского? Победоносец его выдрессирует.

В фильме Березовой легкая, в одно касание, цветная графика — картинка будто припорошена снегом. Розовый, словно раскрасневшийся на морозе Кремль, чистый белый снег, ворона на трубе отогревается. И юродивый Василий в одной рубахе по хрусткому снегу босиком гуляет, улыбается. То курицей заквохчет, то шапку в птицу превратит, то копеечки дареные сложит, да и превратит нищее богатство в лучший храм на Руси

Не скажу, что все картины этого цикла равно талантливы. Есть великолепные по живописному стилю и профессионализму работы: словно сшитая из кусочков ситца лента Алексея Алексеева «Про ворона», яркие аппликации фильма Андрея Кузнецова «Как обманули змея». Есть менее совершенные опусы — начинающим режиссерам трудно угнаться за мастерством высококлассных профессионалов.

Для многих оказалось неожиданностью, что ограничения сказочного формата «Горы самоцветов» (многие сюжеты хрестоматийны, у фильмов — общий пролог, при всем различии их объединяет внутреннее смысловое и интонационное единство) спровоцировали лучших из авторов на преодоление материала, непредсказуемый полет фантазии, современный взгляд в прочтении фольклорного первоисточника

Но есть и серьезная проблема. Основной поток картин страдает отсутствием авторской воли, энергии оригинальности. Кажется, ну правда, все уже было: и эти соцветия, и этот рисунок, и эти истории. Как же не хватает сегодня проекту его инициатора, сердечного мотора, буксира — Александра Татарского!.. Снято более полусотни фильмов. По сути, проект превращается в большой заказ, то есть в нечто сделанное по обязанности, без собственного горячего желания, а значит, и авторских мук, усилий сделать свое, еще невиданное

Из этого ряда заметно выделяется фильм «После» (2011) Инги Коржневой, ученицы, наследницы Татарского по прямой. Не случайно на одном из последних «Кроков»

Как обманули змея
фрагмент
реж. и худ.
Андрей Кузнецов

Инге вручили приз имени Александра Татарского «Пластилиновая ворона» за «Высший пилотаж». Фильм «После» сделан по мотивам сказки горских евреев, а также вдохновлен одной из новелл Пазолиниевского «Цветка тысячи и одной ночи», атмосферой чарующего Востока. Но автор и режиссер насытила историю приключений, в которой есть и переодевания девушки в юношу, и пираты, и шах со своим гаремом, — меткими подробностями, пластическими гэгами. Чего стоят сцена, где над недотепистыми героями смеются рыбы, или образ гарема, существующего в виде подвижного монолитного тела!

Фильм, кажется, снят на одном дыхании, у него отличный тайминг. Темпоритм и настроение — главное достоинство работы Коржневой, преемницы творчества Федора Хитрука и Марка Бейкера. Ее режиссерский стиль сочетает детскость и мудрость (в качестве примера для персонажей был использован детский рисунок, на котором были изображены люди с маленькими головами и гигантскими телами). Инга способна простыми средствами решать сложные задачи, она избегает лишних движений. И еще, в этом вроде совсем простом фильме есть поразительная элегантность, легкость и очень современное чувство юмора

Александр Татарский

Вне сомнения «Гору ..» заметно издалека, это очевидный не только индустриальный, но и эстетический прорыв российских аниматоров. В последние годы цикл создавался уже без вдохновителя проекта Александра Татарского. Его коллеги, ученики, художественный совет старались сохранить культурную доминанту цикла: художественную интерпретацию сказок народов России. Но финансирование иссякало. Сам Татарский выбивал средства не только в Минкульте, но даже в Совете Федерации. На моих глазах он убедительно доказывал политикам, что девиз «Мы живем в России» – один из самых актуальных сегодня и требует государственной опеки.

Среди последних фильмов Александра Татарского – сделанная вместе с Валентином Телегиным социальная фантасмагория «Красные ворота Расемон» (2002). В ней осуществлен монтаж параллельных пространств. Конькобежец Игорь Достоевский соревнуется с японским спортсменом Акирой Куросавой... А подо льдом, прямо под зигзагами от коньковых лезвий, мы видим группу игроков, расписывающих партию в преферанс, и над головами этих картежников советский конькобежец упорно борется за победу. Вокруг щедрой рукой авторов разлито пространство сталинской гиперреальности: дирижабли над Красной площадью, пионеры с горнами, хрустальная роскошь «Елисеевского». Если бы не закадровый текст, исполненный в духе бородатых анекдотов, – картина могла бы стать емкой художественной метафорой расслаивающейся эпохи.

Для Татарского фильм этот имел особое значение. Его атмосфера, настроение, весь зрительный ряд сотканы из детских впечатлений автора – самых незабываемых. Татарский говорил, что творчество связано с детством в области диафрагмы. «Если ребенок в тебе умрет раньше тебя – как жить дальше?». В Татарском до последнего дня жил ребенок.

Шесть последних лет жизни Александр Татарский занимался проектом «Безумные волосы» (или «Сумасшедшие волосы»). Это увлекательная история из жизни Лондона и маленького шотландского городка Сент Джорджиа у озера Лох Несс. Жанр – комический детектив. Время событий – эпоха сороковых. Герои – любимые Татарским сыщики Крокодил и Невысокий человечек. Фильм планировали запустить в производство в 2008 году. Но в июле 2007-го сердце Александра Татарского остановилось.

Предстоит ли последнему замыслу мастера воплотиться на экране, покажут время и энтузиазм сотоварищей и учеников.

В течение 20 лет Александр Татарский успешно преподавал, его ученики сейчас работают не только в России и на Украине, но и в США, Бразилии, Испании, Франции, Венгрии, Китае, Германии, Израиле.

Курсы — еще одно студийное достижение. Они набирались нерегулярно, но ученики «Пилота» – опора производства и самой студии. Несколько лет назад «Пилот» выпустил на анимационную орбиту новых курсантов. Их обучали уже «внуки» Татарского, ученики его учеников, Елена Чернова, Андрей Соколов, Сергей Меринов.

Один из даровитых воспитанников гнезда «Пилота» – Олег Ужинов. Он закончил курсы аниматоров, был фазовщиком, аниматором, подмастерьем у Алдашина, Максимова. Потом стал настоящим мастером, причем обладающим редким заразительным юмором. Свою первую ироническую зарисовку «Jama s» («Никогда», 1995) он четыре года делал дома вместе с женой. И только через шесть лет после дебюта появилась его лента «Евстифейка волк» (2001) – самая остроумная, блистательная миниатюра альманаха «Мультипотам».

Карандашный лубочный «Евстифейка» – визуально чистая радость, праздник цвета: ультрамарин, охра, смальта. Старик, старуха, кошка с собакой словно только что сползли с какой-то деревянной поделки. Плоские по изображению, уютно ярко разрисованные. Волк – фиолетовый. Глаза желтые, морда квадратная. Разве такого испугаешься? А туда же – чувствует запах блинов хозяйских, норовит с блинами съесть и самих хозяев. Пока старуха в подполе сметану ищет, прожора всех домочадцев и заглатывает, можно сказать, не прожевав. И вот уже в нутре зверином старик на балалайке наяривает, с собачкой да кошечкой поплясывает, в присядку ходят. Как не взвыть серому – изнутри растревоженному! В совершенно идиллическом финале старуха большой иглой

Красные ворота Расёмон
реж. Александр Татарский
Валентин Телегин
худ. Валентин Телегин

Правила дорожного движения
социальные ролики
реж. Елена Чернова

↑
Прибытие поезда
эскиз
Валентина Телегина к незавершенному фильму Александра Татарского

←
Безумные волосы
эскиз
худ. Валентин Телегин
реж. Александр Татарский

Над ироническим детективом, действие которого разворачивается в мрачном военном Лондоне Александр Татарский работал до последнего дня вместе с Георгием Заколодяжным.

4.

зашивает волку брюхо рваное и блинок вывалившийся обратно запихивает... Этот праздничный лубочный дух создан штриховкой полосками черного юмора и солнечными бликами сказочной детской истории.

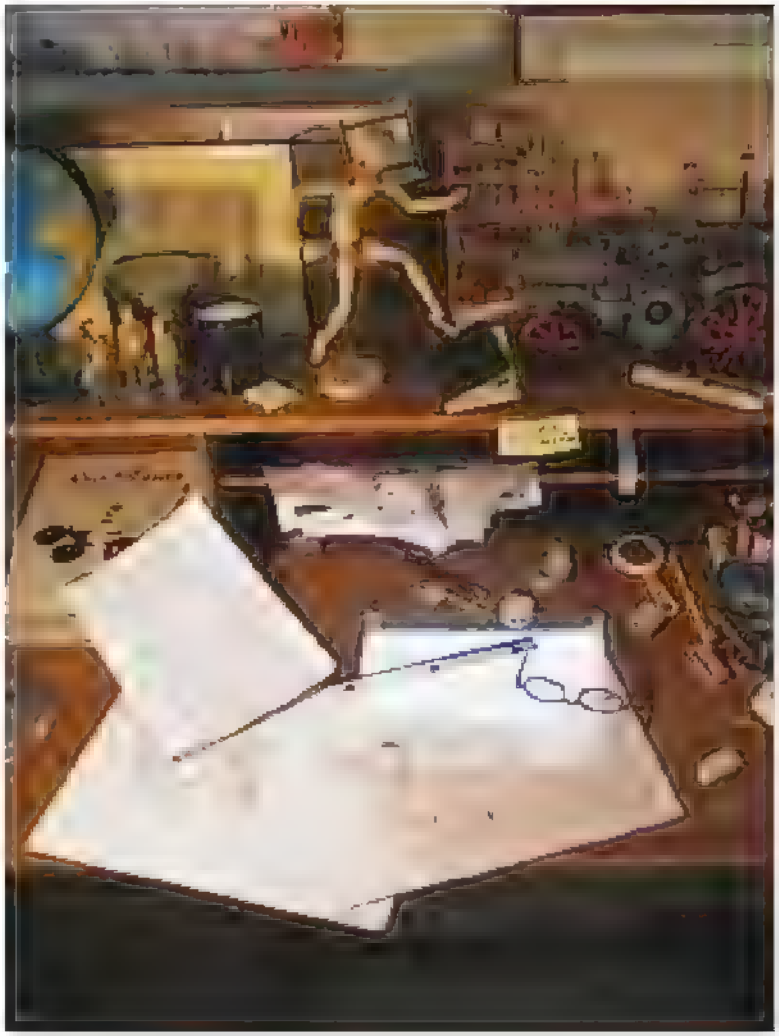
Похожую интонацию Ужинов сохраняет и в своей лучшей картине «Жихарка». Хитрого мальчишку, который обманул лису, он превратил в головастую звонкую девочку, простодушную хохотушку. Ее наивность, способность во всем видеть игру, да еще и участвовать в ней, могут обескуражить, довести до белого каления (в варианте Ужинова — до черной обгорелости в собственной печи) даже хищницу Лису.

Татарский делал все возможное, чтобы в стенах студии бурлило-творило-спорило племя младое. Ученики Татарского, сами еще не слишком опытные учителя, просили его: «Александр Михайлович, студенты вялые, надо зажечь!» Нет вопросов! Он приходил и «зажигал». Татарский мог рассказывать-показывать часами. И вот уже глаза горели у самых сонных, инертных, успокоенных. Прежде чем приступить к одушевлению, полагал мастер, нужно одушевить самого себя. Вот такая совершенно необходимая прививка анимацией. Ее проходили все пилотовцы. После нее на излечение уже нет никаких шансов...

Сегодня большая студия «Пилот» переживает трудные времена. Напомню, в лучшие годы на студии Александра Татарского в производстве было до 18 фильмов, работали более ста человек, на курсах готовили смену. Сегодня 15-20 человек доделывают последние проекты. От большой студии остались крохи. Отдельные главы проекта «Гора самоцветов» — «Солдатская песня» Елены Черновой, «Про Василия Блаженного» Натальи Березовой, «Егорий Храбрый» Сергея Меринова завершены только благодаря вливаниям московского правительства.

Студия, тихо справившая двадцатилетие, на глазах пустеет. Разобран цех перекладки, временно прекращено производство рисованной анимации. Куда-то свалены эскизы незаконченного главного фильма Александра Татарского «Прибытие поезда». Жизнь на студии во многом еще теплится благодаря деятельности компании «Аэроплан» Георгия Васильева. Он выбивает по регионам заказ на «МультиРоссию»: трехминутные ролики про страну делает пластилиновая группа. Был бы жив Татарский — криком бы кричал, но студию бы спас. Нынешние продюсеры готовы сдавать «Пилот» в аренду. Помещений много. Вопрос: будут ли мультфильмы?

Можно сетовать на тотальный кризис, на очередную перестройку в системе госфинансирования. Но люди из «Пилота» уходят. И вряд ли уже кому-либо удастся организовать столь блистательный коллектив единомышленников, который так тщательно подбирал Александр Татарский.



Рабочий стол Александра Татарского

P.S. Когда этот текст уже был написан, пришло известие, что после большого перерыва финансирование «Горы самоцветов» возобновлено. Хочется радоваться за пилотовцев, но отчего-то и тревожно. «Гора...» нуждается в свежем взгляде, новом подходе. Нельзя продолжать делать фильмы по накату. Слишком высокая планка была задана изначально. Нужно ей соответствовать.

Кристмас Филмз /

А не замахнуться ли нам на Вильяма нашего Шекспира?

Ральф Файнс с творческой группой фильма «Чудотворец» и сотрудниками студии «Кристмас Филмз»

Как вы лодку назовете, так она и поплывет. Имя «Кристмас Филмз» ее организаторы объясняют датой появления студии, — а создавалась она накануне католического Рождества. Сказочно праздничное название (конечно же, не случайное) во многом определило судьбу одного из первых в стране самостоятельных коллективов.

В январе 1989 года на «Союзмультфильме» было сформировано несколько новых творческих объединений, а в декабре в Москве зарегистрировано совместное советско-американское предприятие «Кристмас Филмз». Учредитель с советской стороны — «Союзмультфильм». Главный редактор студии Елизавета Бабахина, выступая на очередном студийном собрании, попыталась убедить собратьев по профессии в необходимости кардинальных изменений.

Новые реалии требовали иных темпов работы и принципиальной трансформации производства. Бабахина предлагала определить, какая часть средств, выделяемых студии, пойдет на дебюты, какая на уникальные эксперименты, авторские работы, а какой процент достанется основному потоку фильмов, рассчитанных на зрителя. Связав поток зрительских картин с телевидением (а оно в те времена было еще вполне лояльно по отношению к отечественной мультипликации), можно было, по мнению главного редактора, рассчитывать на существенные доходы. Бабахина настаивала: «В отличие от бытующей практики, необходимо в мейнстримовское поле анимационного кино привлечь мастеров». Ей казалось, что зрительские фильмы должны делать лучшие: Юрий Норштейн, Эдуард Назаров, Гарри Бардин, Анатолий Петров, Валерий Угаров.

Вспомним время, в которое проходили эти дискуссии. Пустые прилавки. Глубокая задумчивость студийцев: где достать сахар? Зарплата, выдаваемая дефицитными товарами и никому не нужным ширпотребом.

Персефона
реж. Сергей Олиференко
худ. Инна Воробьева
Игорь Олейников

Зимняя сказка
эскиз к фильму из цикла «Шекспир анимационные истории»

реж Станислав Соколов
худ Елена Ливанова

Собственным производством студия не зарабатывала. Средства, которые отпускало Госкино, мгновенно проедались

Даже сегодня Бабахина никак не остынет от тех горячих бесконечных споров «Ведь тогда можно было подумать о каких то сеансах в специализированных кинотеатрах были ведь еще эти кинотеатры! И «Баррикада», и малый зал «России», и «Вымпел», и «Фитиль» Нужна была лишь инициатива. Но как раскачать большой коллектив? Меня не слышали Все мечтали делать свое кино. Все хотели быть первыми Никаких сериалов! Это ниже нашего достоинства! Да и о зрителе мало кто думал Хотя ТВ в ту пору в отечественных сериалах очень нуждалось»

Впрочем, «Союзмультфильм» пытался делать сериал совместно с американцами. Назывался он «Подводные береты» (1991). Но с поставленными задачами, прежде всего производственными, студия, увы, не справлялась и срывала все возможные сроки. Надо было перестраиваться

Вопреки грандиозным ожиданиям, разделение «Союзмультфильма» на самостоятельные творческие объединения не принесло успеха. И тут, в период шатаний и разброда, на студии появилась гостья из Уэльса, Луиза Джоунс. Не слишком разбираясь в проблемах русских мультипликаторов и будучи новичком в анимации и продюсировании, она предложила сделать картину «В поисках Олуэн» (1990), экранизацию позднекельтской сказки из фольклорного сборника «Мабиногион» Мисс Джоунс изъявила готовность вложить в производство собственные средства Двадцатидвухминутный фильм, сделанный Валерием Угаровым по сценарию Гвина Томаса (авторский текст написал Виктор Славкин), заложил основы и принципы существования будущей студии

Поначалу предприимчивая Луиза Джоунс забрала русских мультипликаторов к себе домой и обустроила мини студию На одном этаже художники «гастарбайтеры» жили, на другом — снимали. Туманный и велеречивый мир валлийских легенд не вызвал в душах российских мастеров

отклика и желания фонтанировать художественными идеями. Фильм получился холодноватым, отстраненным, если не сказать скучноватым. Зато англичане высоко оценили творческий потенциал русских коллег.

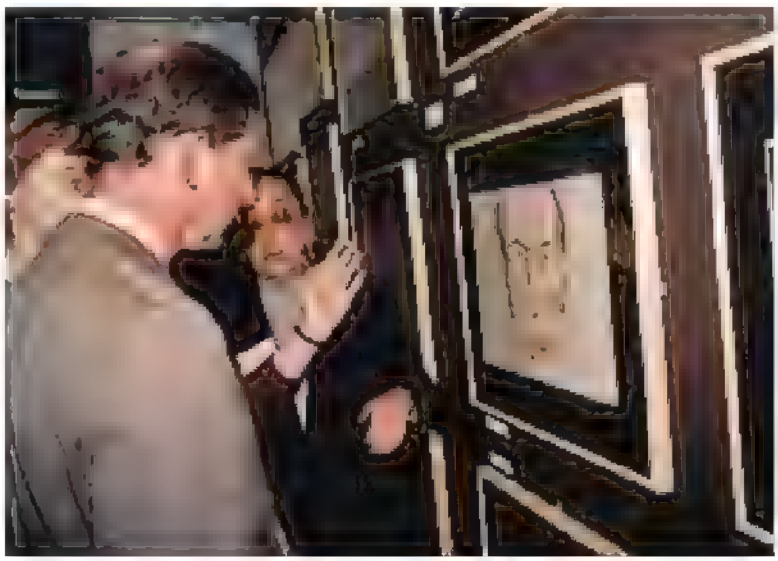
Инициативная Луиза захотела расширить производственную базу. За помощью обратилась к телеканалу S4C BBC (Уэльс), привезла их представителей в Москву – лично посмотреть на местных умельцев. Речь шла о совместных проектах. Впрочем, идея продолжать экранизировать британский эпос не вдохновляла наших мультипликаторов. И тогда Елизавета Бабахина предложила альтернативу: создавать мультверсии произведений «автора на все времена», ценного для всех народов, особенно для британцев. Замахнуться, так сказать, на нашего общего классика Вильяма Шекспира. Величие замысла для, казалось бы, «детского» кукольного кино поначалу сильно испугало осторожных англичан. Они уехали на переговоры с начальством. Телевизионные боссы, неожиданно восхитившись идеей, одобрили проект.

Так начинался знаменитый ныне долгоиграющий шекспировский цикл совместного производства британской студии S4C BBC (Уэльс) и нашей новорожденной «Кристмас Филмз» (первый договор о совместном сотрудничестве был подписан тремя сторонами: S4C BBC, «Союзмультфильм», «Кристмас Филмз»). Распределение обязанностей было оговорено сразу: S4C финансировала проект, ее дирекция и худсовет принимали работу. Наши аниматоры составляли основной творческий отряд. «Кристмас Филмз» стала первой студией, которая начала продуктивное многолетнее сотрудничество с западными производителями.

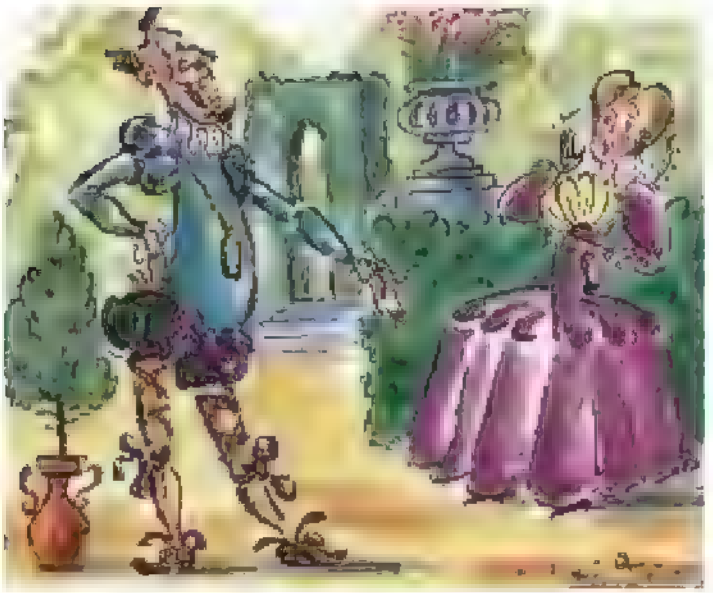
«Кристмас Филмз», уже снявшая к тому времени на базе «Союзмультфильма» фильмы «Иван-царевич и Серый волк» (в стилистике Билибина), «Бал цветов», «Чудаки» и другие, арендовала недорогое помещение на окраине Москвы по адресу ул. Кибальчича, 4/6 и сделала там ремонт. Постепенно мастера кукол, талантливые мультипликаторы перетекали с Долгоруковской, где располагался «Союзмультфильм», на Кибальчича. Потом Бабахину обвинят в том, что она «увела лучших». Но лучшие сами мечтали о работе, их больше не устраивали длительные простои, даже если вынужденное бездействие компенсировалось импортной техникой и холодильниками – такова была практика поощрений на «Союзмультфильме». На «Кристмас Филмз» мастера анимации получили возможность выразить собственный авторский взгляд, свое видение необозримых просторов шекспировской классики.

Сведения о «шекспировском проекте» любезно предоставила редактор цикла Пенелопа Миддлбо

Британские газеты благосклонно писали о вкладе русских художников в анимационную шекспириаду



Чарльз, принц Уэльский и основатель студии «Кристмас Филмз» на выставке, посвященной работам цикла «Шекспир – анимационные истории»



Двенадцатая ночь
эскиз к фильму
худ. Ксения Прыткова
реж. Мария Муат

Сегодня трудно себе представить, насколько это был амбициозный для того времени проект. Здесь использовались самые разные техники, от рисунка и живописи до кукол, были задействованы самые разные жанры, от комедии до трагедии. А сам процесс производства потрясал ритмичностью и объемом.

Первый транш цикла «Шекспир: анимированные истории» был рассчитан на шесть картин. Для того чтобы англичане окончательно поверили в наших режиссеров и художников, «Кристмас Филмз» сделала трехминутный пилот «Макбета» Николая Серебрякова. Увидев ролик этой картины, худсовет S4C проголосовал «за».

Фильмы-вагоны длинного шекспировского поезда начали отправляться в долгий путь. В качестве сценариста был приглашен известный писатель, шекспировед Леон Гарфилд – автор занимательных пересказов Шекспира для детей. Но, несмотря на его профессионализм и тонкость художественной натуры, первый сценарий вышел, как и положено, комом. Гарфилд не понимал специфики анимации. Отчего шекспировские персонажи не могут все время произносить текст как в театре? К чему эти паузы, вся эта «хореография пластика», отвлекающая зрителя от адаптированного сюжета? Лишь спустя время Гарфилд научился, не изменяя духу шекспировских творений, передавать суть конфликта, воплощать настроение, интонацию в пространстве такого пластического вида искусства, как анимация. Сценарист начал думать на ее языке – сжатом, минималистичном, экспрессивном. Режиссеры рассказывали, что постепенно именно в лице Леона Гарфилда они обрели союзника, он заразился идеей создания самостоятельных фильмов, а не бледных экранных «оттисков» творений Шекспира.

Гарфилд написал сценарии всех 12 серий, и это стало его последней работой. В цикле проявились накал эмоций, разнообразие режиссерских почерков русских мастеров. На фоне всеобщего коллапса производства шекспировский проект казался творческим оазисом. Режиссеры, аниматоры буквально рвались в нем участвовать. К примеру, Ефим Гамбург мечтал о «Ромео и Джульетте» (1992) как о своем главном фильме. Впрочем, чего греха таить, картины получались разного качества. Все зависело от степени таланта режиссера и художника, и еще от того, насколько жестко британские продюсеры диктовали условия.

Работа протекала следующим образом. Основной креатив формировался в России. Наши художники и режиссеры предлагали эскизы. Британская сторона их утверждала. Потом разворачивалась работа над раскадровками, в ходе которой авторам приходилось учитывать поправки английской стороны.

Но самой большой проблемой оставалось чрезмерное число диалогов. Текст читали актеры так называемой Королевской Шекспировской Компании (RSC), в управлении которой находится, в частности, Королевский шекспировский театр в Стратфорде-на-Эйвоне. Англичане присылали в Москву кассеты со множеством вариантов озвучания, из которых режиссер выбирал нужный ему. Но по сути в шекспировском цикле были запрещены самостоятельные режиссерские трактовки. Российские режиссеры предлагали сокращения текста, бились за каждый кадр, свободный от слов. Во главу угла они ставили авторское начало, стремясь каждый фильм сделать если не уникальным, то штучным творением. Английская сторона требовала буквального следования сценарию, точнее пересказу сюжета. В арсенале авторского своеволия была работа с характером, персонажем. Многое делалось вопреки. К примеру, в «Двенадцатой ночи» нет ощущения, что авторы пытаются преодолеть «разговорное» либретто. Есть легкость, прозрачность «картинки», иронично сюжетного пересказа. Для режиссера Марии Муат ключевым мотивом была «тотальная влюбленность». Ее и создавали на экране, разыгрывая сцены, чередуя паузы с динамичными диалогами, сплетая воедино пластику, монтаж, музыку Максима Кравченко. В итоге сценарист Леон Гарфилд сделал режиссеру дорогой комплимент, что лучшего Мальволио он не встречал. Мальволио в этом фильме был надутым Индюком. Дураком с большой буквы. С повышенной самооценкой, доведенной до гротеска. С движениями самовлюбленного павлина. И

Севильский цирюльник
персонажи куклы
реж. Наталья Дабижа
худ. Нина Виноградова

→
Укрощение строптивой
персонажи куклы
реж. Аида Зябликова
худ. Ольга Титова

Зимняя сказка
персонажи куклы
реж Станислав Соколов
худ Елена Ливанова

кукла, если всмотреться, неуловимо похожа на индюка Учитель Марии Муат Сергей Образцов всегда повторял, что кукла-маска, может нести любой характер Но нельзя превращать куклу в человекоподобное существо.

Визуальный ряд «Гамлета» (1992), «Сна в летнюю ночь» (1992), «Макбета» (1992), «Зимней сказки» (1993) чрезвычайно выразителен и самобытен. Эскизы к этим картинам украсили бы современные живописные галереи — столь сильно в них авторское начало. Нельзя не восхититься работой художников: Валентина Ольшванга («Сон в летнюю ночь»), Ильдара Урманче («Макбет»), Николая Серебрякова («Отелло», 1994), Елены Ливановой («Зимняя сказка»), Петра Котова («Ричард III», 1994) и других.

В «Зимней сказке» волшебство снежного пуха укрывает замок и кипящие в нем страсти. Царица Гермиона в золотой опочивальне рассказывает сказку наследнику, не ведая, что наступают мрачные времена. Над головой помешавшегося от ревности короля вьются крылатые черти, обещая беды близким. Корабль, разбивающийся о скалы . младенец, найденный в снегу... театрализованный сельский праздник с его неназванной царицей Утратой.. В финале летящий белый шелк — метафора обретенной любви и прощения

В «Ричарде III» — больное королевство под мрачным солнцем Йорка, под набухшим кровью небом. Узкие витражные окна замка напоминают бойницы Запомнятся летучие битвы и крупные планы злодея Ричарда, замышляющего убийство за убийством — из черных зрачков вылетают черные вороны. Камера слетает к своим героям откуда то сверху, от высоких сводов, с самих небес. Перед последней битвой Ричарда посещают призраки убитых. С потолка спускается петля, предрекая скорую смерть. Ричард льет вино мимо бокала, наступает на винно-кровавую лужу сапогом - и за его спиной, рядом с петлей, разрастается непомерно огромная дрожащая тень

Но у британской стороны была иная первостепенная задача — донести до всего мира слово Шекспира. S4C хотела получить на выходе просветительское кино, которое доступным языком пересказывало бы шекспировские трагедии и комедии школьникам и студентам. Поэтому участникам совместного проекта довольно сложно было договариваться. Приходилось преодолевать «трудности перевода» и идти на взаимные уступки. Сейчас эти компромиссы весьма ощутимы в некоторых картинах

Однако в результате творческого марафона возникла необыкновенная двенадцатичастная визуальная вариация на темы знаменитейших шекспировских творений Зрителей многих стран восхитила оригинальность каждого фильма атмосфера нежности и ботичеллевские соцветия «Зимней сказки», подчеркнутая театральность «Укрощения строптивой» (1993), метафоричность кровавого пути в «Ричарде II », небесная воздушность и легкая магия «Сна в летнюю ночь», безысходная, готическая мрачность «Макбета», мягкое волшебство, детская наивность в изображении чудесного Арденского леса в картине «Как вам это понравится» (1994).

К многоязычности художественных стилей, авторских решений следует отнести и разнообразие технологий кукольные фильмы «Укрощение строптивой», «Буря» (1994), рисованные «Ромео и Джульетта», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», живопись на стекле в «Гамлете» и «Как вам это понравится». «Как вам это понравится» — одна из самых зрелищных работ цикла Живопись переливается, пенится красками, даря изображению и колористическое богатство, и импрессионистическую условность. Цветовое пиршество, изобильный поэтический текст комедии с множеством героев помогают превращению реального мира в воображаемый. Переодевания и блуждания героев в Арденском лесу — цветочном храме весны с порхающими бабочками, пенящимися потоками, кувшинками в прозрачных озерах. Все это лишь игра Гимн весне - венцу любви с красочным хороводом под цветными

ленточками. Но гимн — наполненный светом и юмором. Королевский Шут объясняется в любви к селянке и прикрыв глаза нежно целует... козу.

Надо сказать, наши художники, делая свои уникальные картины, работали командой, подпитывали фильмы друг друга идеями, неожиданными решениями. Уже зрелый мастер, режиссер Наталья Дабижа — один из лучших кукольных аниматоров — одушевляла персонажей в «Зимней сказке». И ее работа была увенчана премией «Эмми» американской телеакадемии.

Британцы неотлучно курировали проект. Даже во время путча 1991 года съемки в Москве не останавливались. За их непрерывностью и ритмичностью приглядывал специально нанятый английской стороной режиссер Дэйв Эдварс. Сроки и в самом деле поджимали. К производству очередного фильма еще только приступали, а время выхода на S4C и BBC уже было определено. Группы работали параллельно. Армянский режиссер Роберт Саакянц делал «Сон в летнюю ночь» также в Москве. Для того чтобы привезти его съемочную группу из Еревана, договорились с военным самолетом. Жили они рядом со студией в гостинице. Его работа, с одной стороны, вписана в общий контекст «большого шекспировского проекта», с другой — отличается пышущим темпераментом. Даже цветовая палитра, нестерпимо яркие сочетания излучают особую энергию.

С самого начала к быстро развивающемуся проекту присоединился и «Союзмультфильм». На территории главной студии страны Станислав Соколов снимал фантасмагоричную «Бурю», многофигурную кукольную фантазию. Здесь и сложнейшие костюмированные массовки на бороздящем волны корабле, и пейзажи таинственного и опасного острова, и сотворенный из воздуха легкокрылый Ариэль, и фарсовый злодей Калибан, шамкающий жабьими губами.

Несмотря на диктат заказчика, российским художникам удалось преодолеть плен формата — во всяком случае в лучших фильмах проекта. Работа над циклом завершилась в 1994 году. Картины были выпущены на английском языке. Студия «Кристмас Филмз» провела дубляж фильмов на русский язык. Первая часть цикла — шесть фильмов — была показана по телеканалу «Рен-ТВ», а весь цикл выпущен на видеокассетах, позднее на DVD компанией «СОЮЗ ВИДЕО». Тем не менее в России шекспировский цикл не получил широкого проката и не известен массовой аудитории.

В Британии же шекспировский сериал по сей день популярен, активно демонстрируется в колледжах и университетах. Более того, «шекспириада» была показана телеканалами более чем в 50 странах мира. Анимационный проект по мотивам произведений Шекспира увенчан престижнейшими наградами. Фильм «Гамлет» Натальи Орловой удостоен двух премий «Эмми» Американской телеакадемии и золотой медали Нью-Йоркского фестиваля телевизионных фильмов, «Буря» Станислава Соколова — Гран-при кинофестиваля в Эшпиньо (Португалия).

Особую значимость и профессиональное качество работ рукодельных интерпретаторов шекспировского наследия отмечали даже члены королевской семьи. В частности, принц Чарльз сказал: «Этот проект донесет великую мудрость, глубину и всеобъемлющее видение Шекспиром человеческой натуры до миллионов людей в разных частях земного шара, которые не были знакомы с его творчеством раньше».

Однако постепенно начала накапливаться усталость от шекспировского конвейера, и на студии «Кристмас Филмз» решили взять «музыкальную паузу». К тому же британская сторона еще в 1992 году предложила принять участие в проекте «Голос оперы» (Operavox) — анимационном переложении классических опер. Так «Кристмас Филмз» начала создавать анимационные оперы на базе студий в Узльсе и Москве.

Благодарственное письмо принца Чарльза студии «Кристмас филмз»

Волшебная флейта
фрагменты раскадровки
реж. Валерий Угаров
худ. Игорь Олейников

Союз изначально синтетических искусств — оперы и мультипликации — чрезвычайно плодотворен. Это обстоятельство будоражило и провоцировало фантазию авторов на творческий поиск. Материал выбирали сами режиссеры. Так, в середине 1990-х российские аниматоры создали два фильма из шести, предусмотренных рамками цикла, — «Севильский цирюльник» Джоаккино Россини (1994) и «Волшебная флейта» Вольфганга Амадея Моцарта (1997). Британская сторона осуществляла анимационные версии «Риголетто» Верди, «Кармен» Бизе, «Турандот» Пуччини, «Золота Рейна» Вагнера.

Англичане снова жестко сформулировали задачу проекта: создание некоего дайджеста классического оперного репертуара для привлечения интереса подрастающего поколения к элитарному виду искусства. Вновь потребовалось своеобразное учебное пособие, которое сделало бы оперу не скучной для ребенка благодаря куклам и ожившим линиям.

Однако наши режиссеры поставили перед собой несколько иную цель: сохранить сам дух оперы. Творческий координатор проекта режиссер Наталья Дабижа давно мечтала поставить прокофьевскую «Любовь к трем апельсинам». Увы, продюсерам не удалось выкупить права на экранизацию. И тут, возможно, сама судьба указала ей на «Севильского цирюльника» Россини. Так в 1994 году появился один из лучших фильмов в биографии режиссера.

Фонограмму «Севильского цирюльника» записали солисты, хор и оркестр Уэльской национальной оперы. Сжав музыкально драматическую громаду в пружину двадцатиминутного лихого фантазийного действа, режиссер перевела оперный пафос в искрометно игровую стихию. Хрестоматийный сюжет разыгрывается среди кулис. Монтировщики сцены на равных участвуют в создании сценического «неправдоподобия». Режиссер и художник Нина Виноградова множат условность классического шлягера, заряжая игру кукол каскадом трюков, иронической отстраненностью, веселой издевкой над театральной машинерией. Как тут не вспомнить расхожее сравнение легкой комической оперы Моцарта с шампанским. Виртуозная работа, бешеный темп действия, каждая кукла — свое обычный характер. «Севильский цирюльник» — одна из самых неожиданных работ «переходного времени», редкое и талантливое сочетание верности традициям классической кукольной мультипликации с фантазией и экспериментом. Фильм завоевал десятки престижных международных наград, включая российскую «Нику», призы кинофестивалей в Торонто, Чикаго, серебряную медаль нью-йоркского телефестиваля и Гран-при Международного фестиваля анимационных фильмов «Крок».

Яркий пример бережного отношения к оригиналу — фильм Валерия Угарова «Волшебная флейта». Эфирный живописный талант Угарова вторит моцартовской легкости и прозрачности, а в рисунке солнечных соцветий фильма читаются и поэзия, и фантазия, и авторская ирония. К сожалению, эту изысканную картину отечественные зрители практически не видели.

Следующим совместным проектом с британцами стал сериал «Кентерберийские рассказы» (2000) по одноименному произведению Джеффри Чосера, в котором пилигримы, коротая время в пути, рассказывают друг другу занимательные истории. Сама эпизодичность кентерберийского повествования предоставляет разным авторам проекта возможность проявить фантазию — ведь каждый эпизод, нанизанный на нить единого действа, может рассматриваться и как самостоятельный анимационный скетч.

В 1998 году S4C и «Кристмас Филмз» при участии еще двух английских студий завершили работу над двумя получасовыми фильмами «Отъезд из Лондона» и «Прибытие в Кентербери». Третий фильм «Возвращение домой» закончен осенью 2000 года. Вся трилогия была показана по каналам BBC и S4C в канун Рождества 2000-го.

Создатели фильма: Дэйв Антробас, Клэр Дженингс, Аида Зябликова, Мик Грейвз, Лиз Милз, Эшли Поттер, Джоанна Куин, Валерий Угаров, Сергей Олифиренко — стремились воплотить на экране практически непереводимый английский юмор и художественное просторечье, свойственные знаменитому стилю Чосера, предвосхитившему литературу Ренессанса, Шекспира и Бена Джонсона. С этой целью использовались самые разные технологии и средства выразительности: кукольная, рисованная, компьютерная анимация, стилизация рисунка под наскальную живопись, теплая охра восточных орнаментов, сдержанная цветная графика.

→
Волшебная флейта
фрагменты раскадровки
реж. Валерий Угаров
худ. Игорь Олейников

Одну из самых важных глав проекта снимала Аида Зябликова. Для того чтобы российские авторы почувствовали особенности чосеровского письма, англичане познакомили их с потомком классика. Наследник Чосера как истинный джентльмен охотно продемонстрировал гостям свой дом, в котором трепетно оберегали традиции, заботились о множестве кошек, а также хранили первое издание «Кентерберийских рассказов».

Анимационный проект по рассказам Чосера отмечен премией «Эмми», а первая серия цикла номинирована на «Оскар» и награждена призом Британской академии кино и телевизионного искусства (BAFTA) в номинации «Лучший короткометражный анимационный фильм».

Не очень то принято об этом говорить, но именно британцы и конкретно студия в Уэльсе стали для российской анимации спасательным кругом в самую суровую пору кризиса 1990-х. На средства английской стороны были созданы долгоиграющие качественные анимационные проекты, благодаря которым не только режиссеры, но и художники, аниматоры, конструкторы кукол, прорисовщики получили работу. Мультипликационная индустрия, несмотря на кризис, выжила, дождалась поры возрождения.

После вариаций на тему Шекспира «Кристмас Филмз» взялась за, возможно, самый сложный и амбициозный проект. Ибо что может быть трудней экранизации Библии? В 1996 году студия в сотрудничестве с S4C сняла несколько получасовых фильмов для телевизионного цикла «Ветхий Завет — Библия в анимации».

Авторы сразу же решили уйти от трафаретных канонов экранизаций религиозных «суперкниг», в которых лимитированная анимация выполняет сугубо прикладную функцию. Миссию просветительства следовало соединить с художественностью. Россиянам доверили шесть особо важных сюжетов. Но, как водится у западных партнеров, заказчики контролировали и детально рассматривали каждый эпизод, эскиз, кадр. Проект консультировали все конфессии — дабы никого не оскорбить. Кстати, идею кукольной интерпретации Нового Завета горячо поддержали представители различных религиозных сообществ. Кукла, лишенная груза грехов, недостойных черт характера, точнее отразит на экране божественное начало Мессии, нежели человек.

Все тексты пропускались через игольное ушко теологических цензоров. Англичане опасались, что русские непременно вывернутся и сделают акцент на православии. А заказчики желали получить продукт, который можно было бы показывать старо и младо, эллину и иудею, а заодно продавать по всему миру.

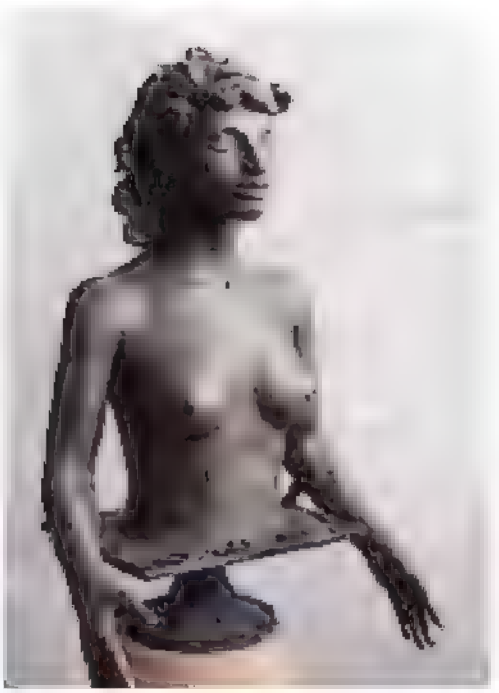
Иосиф
персонажи куклы
реж. Аида Зябликова
худ. Ольга Титова
Геннадий Смолянов

Валерий Угаров вместе с талантливым художником Игорем Олейниковым сделали «Иону», интересную рисованную версию жития сына Амафиина, услышавшего слово Господне. Наталья Дабижа в сотворчестве с опытным мастером художником Ниной Виноградовой поведали в кукольном «Аврааме» историю праотца еврейского народа. Людмила Кошкина сняла рисованный фильм «Даниил» по мотивам книги ветхозаветного пророка. В ее видении герой вполне земной, общительный юноша из знатного израильского рода. Но обладание особым даром предвидения помогает ему узреть божественную истину, прячущуюся в складках обыденной жизни. Аида Зябликова в «Иосифе» предложила кукольную вариацию на тему жизнеописания любимого сына Иакова, за что получила приз анимационного фестиваля в Риме. Юрий Кулаков средствами кукольной анимации пересказал в «Сотворении мира» ключевой миф Ветхого Завета.

Режиссеры не разыгрывали перед камерой кукольный театр, как это случается в дешевых сериалах. Все они средствами анимации делали настоящее кино, искали собственные визуальные, пластические решения, конструировали уникальных кукол, создавали фантастические макеты. Например, Наталья Дабижа и художник Нина Виноградова в «Аврааме» создали древний мир земель Ханаанских — панорамы над бесконечными просторами связали плоть земли с божественным небом.

Сериал, дополненный еще тремя фильмами английских студий («Илия», «Давид и Саул», «Моисей»), был показан в Великобритании по телеканалам BBC, S4C и сегодня продолжает шествовать по миру.

←
Руфь
реж. Галина Беда
худ. Борис Моисеев
Галина Беда



Фильмы ветхозаветного цикла, как и картины шекспировского и оперного проектов, оставляют ощущение качества «выделки», высочайшего уровня владения профессией. В то же время здесь нет прорыва за продюсерские барьеры, которые российским художникам-режиссерам удавалось преодолевать ранее.

Накопив опыт, студия в приближении празднования двухтысячелетия от Рождества Христова взялась за монументальный фильм «Чудотворец» («Жизнь Христа», 2000) по мотивам историй Нового Завета. Фильм создан S4C и «Кристмас Филмз» при участии студии CartwnCymru (Уэльс).

Автором сценария картины стал писатель, драматург, специалист в области религиозных текстов Мюррей Уотс. В основе повествования лежит Евангелие от Луки, ибо Лука, по преданиям, был живописцем, и, следовательно, его свидетельство о Боге — свидетельство художника. Дабы избежать сусального благолепия, авторы ввели в действие Тамар, дочь Иаира. Ее глазами и увиден Крестный путь Сына Божьего. Глазами наивного ребенка смотрит зритель на воплощение чуда, творимого всепобеждающей силой веры.

Постановку полнометражного фильма о последних трех годах земной жизни Христа осуществил Станислав Соколов, который работал в привычной для себя стилистике кукольного реализма, граничащего с натурализмом.

Ленты, создаваемые на «Кристмас Филмз», всегда становятся частью биографии всех студийцев. Так случилось и в этот раз. История рождения картины «Чудотворец» поучительна и полна неожиданностей. Прежде чем начать работу, основная съемочная группа отправилась в путешествие по Израилю, откуда авторы привезли множество важных подробностей, деталей ушедшей эпохи, почерпнутых не только из древних книг, но и из новейших археологических исследований. Создатели фильма сотрудничали с теологами, консультантами из Лондонского университета и учеными Иерусалима.

В течение пяти лет фильм снимался на шести площадках. Только так называемых съемочных объектов — городов, селений, крепостей — было более пятидесяти. Наши художники и кукольные мастера сотворили для картины 250 авторских кукол (каждая из которых получила собственное имя). На первом этапе работы англичане привезли в помощь русским коллегам гигантские головы персонажей, внутри которых был заложен специальный механизм, позволяющий «подкручивать» мимику. Увидев этих монстров из новейшего заграничного латекса, художник Елена Ливанова и режиссер Стас Соколов пришли в ужас. Огромные искусственные лица не имели ничего общего с нашими куклами. Российские

↑
Авраам
эскизы к фильму
худ. Нина Виноградова
реж. Наталья Дабижа

Чудотворец
заготовка в пластилине
персонажа Мария Магдалина
реж. Станислав Соколов. Дерек В. Хайз

художники, проявив непреклонность, отказались от этих физиономий. Пришлось заказывать в Бристоле новые лики, каждый из которых стоил по 6–8 тысяч фунтов. При этом в Москве надо было беречь каждую копейку: кукол эпизодников и массовку порой переодевали, как говорят в театре, в костюмы из «подбора» — одежду из других картин.

Ливанова и Соколов проделали поистине гигантскую работу, чтобы задействовать всю эту масштабную труппу в грандиознейшей из историй. Практически для каждого персонажа была прописана пусть крошечная, но партия. В итоге кукольная симфония поражает размахом и вниманием к деталям.

Основной массив кукол сделали московские мастера. Но к работе были привлечены и кукольники из Белоруссии, Украины (помимо массовки, в действии участвовали лошади и домашний скот). В итоге все вместе они создали уникальных кукол, которые могут двигаться почти как живые и артикулировать синхронно с голосами актеров. Кукол озвучивали лучшие из британских артистов. Роль Христа исполнил Ральф Файнз, Иоанна Крестителя — Ричард Э. Грант, Иаира — Уильям Херт, Марию Магдалину — Миранда Ричардсон, Рахиль — Джулия Кристи.

Невиданная прежде подробность мимики, достоверность каждого движения сделанных из пластичных материалов кукол рождает смешанное ощущение «условной правдивости». Этот стиль поэтического, или фантастического, натурализма понравился заказчикам. По их мнению, он, как никакой другой стиль, отражает идею рождения и проникновения чуда христианства в обычную повседневную жизнь.

Условность подчеркнута введением в кукольный фильм рисованных — словно отстраненных от основного сюжета — эпизодов. В них предстает «надмирный мир»: притчи и воспоминания героев. Эти рисованные вставки, уснащенные компьютерными эффектами, выполненными компанией MPC, создавались в Англии. При помощи синтеза технологий и стилистик должно было возникнуть общее ощущение необыкновенности происходящего на экране.

Безусловно, к монументальному произведению, созданному Станиславом Соколовым и его сподвижниками, могут быть предъявлены различного рода претензии. Самая распространенная — уход от условности, которая таится в кукле, к гиперреализму. Но благодаря «Чудотворцу» дети получили возможность перенестись в Палестину I века, ощутить ее пыльный воздух, услышать говор улицы, увидеть, как одевались люди, чем жили, что их волновало. Каноническая история обрела новое экранное воплощение. К тому же фильм можно

Ральф Файнз *озвучивал в фильме «Чудотворец» Иисуса Христа*

считать и исследованием евангельских сюжетов. На Пасху «Чудотворца» традиционно показывали по английскому телевидению. Однако из проекта в проект участие нашей стороны заметно уменьшалось. Англичане так и не смирились со стилевой вольницей русских. Последним большим совместным проектом с S4C стал цикл интернациональных волшебных историй «Сказки народов мира».

Рисованная китайская сказка Валерия Угарова «Волшебная кисточка» (1997) положила начало проекту из двадцати шести тринадцатиминутных фильмов, снятых двадцатью шестью странами. Шесть картин сделано на «Кристмас Филмз»: английская сказка «Тростниковая шапочка» (1999), голландская — «Дерево с золотыми яблоками» (1999), пакистанская — «Подна и Подни» (2000), монгольская — «Пастушок Тумур» (2001), греческий миф «Персефона» (2002). Любопытно, что русскую сказку делали англичане.

Рукодельные фильмы цикла, созданные в России, были отмечены наградами. «Волшебная кисточка» получила спецприз на Международном кинофестивале в Сеуле, «Дерево с золотыми яблоками» — главный приз Международного кинофестиваля в Братиславе.

После завершения британской одиссеи число проектов на студии заметно сократилось. В 2005 году сын Вячеслава Котеночкина, Алексей Котеночкин, снял продолжение главного мультсериала СССР «Ну, погоди!», 19-й и 20-й выпуски. Однако эти фильмы большого резонанса не вызвали, хотя в создании сценария участвовали

легендарные Феликс Камов и Александр Курляндский. Наступили другие времена, возникли другие реалии — возможно, стали нужны и более острые, актуальные формы общения со зрителем.

Сейчас на студии продолжается производство цикла «Удивительные приключения Хомы» (фильмы по 13 минут) по рассказам известного детского писателя Альберта Иванова. Проект делается в стилистике старых союзмультфильмовских фильмов, и к сожалению, не может преодолеть ощущения рутинности устаревших традиций, не переосмысленных в духе современности.

Сегодня некогда большая студия сократила основной штат, стала скорее штабом для работы. Сохранено лишь производство для рисованной линейки. Помещение для кукольных проектов приходится снимать. Озвучание делают на студии имени Горького, расположенной неподалеку. На каждый проект приглашаются режиссеры, мультипликаторы, художники и т. д.

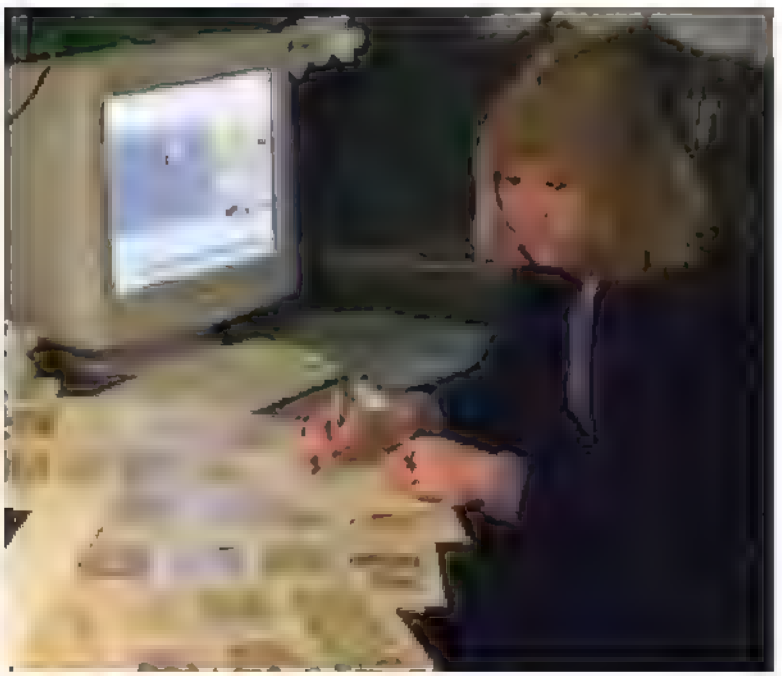
Если же вообразить себе выставку творческих работ студии «Кристмас Филмз», то для нее не хватит никакого помещения. Уникальные макеты, эскизы талантливейших художников — подлинные произведения искусства, фантастической выразительности и пластичности куклы.

История студии — одна из ярчайших страниц истории анимации. А для российской мультипликации вклад «Кристмас Филмз» трудно переоценить. В годы клинической смерти мультиндустрии именно здесь, на этой студии при помощи британских коллег делали искусственное дыхание отечественной анимации — ее буквальную реанимацию. Фильмы студии стали связующим звеном между классической школой советской мультипликации (недаром основной творческий костяк студии — выходцы из «Союзмультфильма») и новейшей российской анимацией.

Руслан и Людмила
эскиз к проекту полнометражного фильма
худ. Геннадий Новожилов

←
Любовь к трем апельсинам
эскиз к неосуществленному проекту
худ. Нина Виноградова

Анимос. Пчела / Кукольный дом



Наталья Орлова

А начиналось все трагично... В 1991 году кукольное объединение «Союзмультфильма» в Спасопесковском переулке натурально вышвырнули на улицу казаки с нагайками: аниматоров со всеми их пожитками выдворяли из дома — по убедительным просьбам церковных начальников и паствы. Будто по собственной воле мультобъединение занимало помещение церкви Спаса на Песках! Советское начальство в 1930-е годы распорядилось отдать студии «Союзмультфильм» несколько опустевших московских церквей, а полвека спустя невозмутимо сменило вывеску. В результате раритетные куклы, макеты, станки ненужным хламом мокли возле студии под дождем. Их подбирали сотрудники. Впрочем, и сами авторитетнейшие мастера, признанные в мире художники и режиссеры, тоже были никому не нужны. Казалось, отечественному кукольному кино пришел конец. Спасение явилось неожиданно. Рука помощи протянулась из Британии. Английский шекспировский альманах (подробнее о нем — в главе «Кристмас Филмз») стал настоящим спасательным кругом. Куклы вместе с их создателями уцепились за этот круг и выплыли. Сначала, и довольно долго, англичане работали исключительно со студией «Кристмас Филмз». Потом в сопроизводство включилась студия «Анимос».

Если рисовать генеалогическое дерево современной российской анимации, то ветви его будут неоднократно сплетаться и расплетаться. По сути, «родителями» студии «Анимос» можно считать «Союзмультфильм», воспитавший лучших мастеров «Анимоса» и «Кристмас Филмз». В период упадка «Союзмультфильма» многие из них начали работать именно на «Кристмас Филмз». Там режиссер Наталья Орлова создала незабываемые анимационные версии «Гамлета» и «Ричарда II» — фильмы, далеко шагнувшие за рамки образовательного проекта, достойные того, чтобы стать частью мировой киношекспириады. Затем англичане предложили Орловой принять участие и в библейском цикле. Увы, сотрудничество не сложилось.

Моби Дик
эскиз к фильму
худ. Наталья Демидова
реж. Наталья Орлова

В ходе возникшей паузы режиссер начала самостоятельно разрабатывать давний замысел: анимационную версию «Моби Дика». На авось. Продюсер Тенгиз Семенов (по совместительству муж Орловой) идею поддержал. В те времена его студия «Человек и время», на которой производились в основном документальные картины, сотрудничала с американскими продюсерами. Неожиданно заокеанская фирма проявила интерес и к «Моби Дику». В качестве художника Орлова пригласила Наталью Демидову. Первые эскизы оказались на редкость удачными, и работа закипела. Тенгиз Семенов взял разработки, рисунки, синопсис и с пухлой пачкой материалов полетел в Америку. Американцы восхитились степенью подготовленности русских коллег к проекту, каскадом визуальных решений и постановили: проект запускать. Но время шло, а начало съемок все откладывалось. В ожиданиях прошел целый год.

Режиссер уже перестала надеяться, когда в ее доме раздался звонок от представителя Криса Грейса, продюсера британского канала S4C BBC. После шекспировских картин Орлова стала почитаемым режиссером в Англии, ее профессиональное реноме было подтверждено престижными наградами и премиями. Стоит ли удивляться, что британцы пригласили ее принять участие в новом совместном проекте — «Классика мира». И вот во время этих переговоров произошло невероятное. Англичане, видимо, сильно сомневаясь, стали предлагать режиссеру крайне сложную тему – очень английскую, малоизвестную в России. Заинтересует ли мисс Орлову эта особенная литература... Наташа начала нервничать. Англичане тянули, мялись и наконец произнесли: «...Моби Дик». Тут Орлова засмеялась – к полному ужасу иностранных партнеров (действительно эти русские — такие странные). Каково же было их изумление, когда они воочию

Моби Дик
эскиз к фильму
худ. Наталья Демидова
реж. Наталья Орлова

Тимун и Нарвал
рабочие материалы к фильму
реж Наталья Орлова
худ Софья Кравцова

убедились в том, что проект практически готов. Вот и эскизы — результат годовой работы! Так что пора включаться в проект. Тенгиз Семенов предложил английским партнерам прямое сотрудничество со студией «Человек и время». Англичане колебались: студия им неизвестна, да и занималась ли она анимацией? К тому же нужны станки, налаженное производство. В конце концов, существуют же сроки! «Будут станки, и производство наладим», — пообещал Семенов. У него был главный козырь — блистательные эскизы и творческие идеи тандема Орловой и Демидовой. Англичанам пришлось согласиться.

Времени на оборудование студии всем необходимым практически не было. Съемочная группа обратилась на студию «Анимафильм» в Детский фонд, арендовала там павильон и начала работать. Но арендная плата непомерно росла, обгоняя финансирование проекта. Условия работы становились кабальными. К тому же неотвратимо приближался дефолт. Надо сказать, что еще за некоторое время до финансовой грозы Семенов послал британцам факс с просьбой, поразившей их капиталистический образ мысли: «Не шлите нам пока денег. Прошу вас, не перечисляйте ни фунта. У нас есть еще сэкономленные средства от прошлых траншей. Мы продержимся». Англичане всерьез обеспокоились: «Что эти русские себе думают? Где это видано? Как они собираются работать без денег?». В это самое время и разразился дефолт. На его пике владельцы помещения потребовали за аренду сумму, выросшую в очередной раз. Взять деньги из банка было невозможно. Тогда Семенов нашел должника того же банка и предложил делать картину вместе с его фирмой — в счет долга. Деньги «потекли» внутри банка, и финансирование возобновилось.

Семенову важно было доказать: студия существует, несмотря ни на какие форс-мажоры, и способна завершить проект. Тут и от англичан пришел факс поддержки: потрясены де вашим мужеством, смекалкой, финансовой прозорливостью и даром предвидения. Разногласия, которые появлялись в процессе работы, касались исключительно творчества. Главные противоречия возникли со сценаристом, Брайаном Сибли. Для Орловой

протагонистом фильма был сам Моби Дик — эмоциональный и смысловой центр произведения. Англичане же требовали, чтобы главным героем стал Исмаэль, рассказчик. Раз уж от его лица идет повествование, значит, он и герой. В интерпретации заказчика история сглаживалась, удалялись нерв, драма, плотный ритм — на первый план выходили эпичность и популяризаторская повествовательность. К тому же англичане, как обычно, настаивали на необходимости все проговаривать, разъяснять, разжевывать несмышленому зрителю. Тогда как искусство анимации по сути своей суггестивно и может вовсе обходиться без слов — в том числе и в литературных экранизациях.

Английские продюсеры вынуждали режиссера вписывать в сюжет множество необязательных второстепенных персонажей. Замысел Орловой трещал по швам. Она хотела уплотнить в краткое время картины драматически неохватное, философское произведение, вложить в него максимум эмоций, передать его метафизическую суть с помощью пластики, линии, цвета, игры света и чистой анимации. Увы, пришлось подчиниться жесткой системе западного телевизионного производства и пойти на жертвы. От придуманного Орловой фильма, по сути, остались лишь изобразительное решение и отдельные эпизоды.

«Моби Дик» (1999) — жертва компромисса; в картине смещены акценты, она слишком говорлива. При этом в ней есть восхитительные по живописной и драматической силе сцены, в которых стихия таланта Орловой и ее художника Натальи Демидовой вырываются из-под гнета продюсерского диктата и устремляется к высотам подлинного искусства. Когда говорят, что Александр Петров — единственный в России анимационный художник, работающий в технике живописи по стеклу, это неверно. Наталья Орлова создала целый ряд интересных фильмов, в том числе «Моби Дик», где образы воплощаются на стекле, а масляные картины трансформируются, перетекают друг в друга, рождая неожиданные ассоциации и смыслы.

Работа над «Моби Диком» длилась около двух лет. После ее завершения англичане пожелали продолжить сотрудничество. Вновь встал вопрос о необходимости организовать студию. Название «Анимос» возникло почти сразу. Была бы у студии душа («анима» в переводе с латинского и есть «душа»), а базис прирастет. Нужны были только единомышленники. На затеянный британскими коллегами проект «Сказки народов мира» Семенов с Орловой пригласили своих давних соратников, талантливейших мастеров советского кукольного кино: режиссеров Марию Муат и Екатерину Михайлову, художников Нину Виноградову и Марину Курчевскую. Так возникла новая студийная семья, а семье необходим дом. Тенгиз Семенов решил его построить. Пока шел подготовительный период фильмов цикла «Сказки народов мира» — «Тимун и Нарвал» (2001) Орловой, «Корона и скипетр» (2000) Муат, «Три сестры, которые упали в гору» (2000) Михайловой, — началось обустройство студии в здании ЦСДФ в Лиховом переулке.

Из трех комнатушек соорудили павильоны, встроили антресоль и затеяли ремонт. Рабочие постарались на славу: стены сделали ровными, белыми-белыми. Когда в эти павильоны пришли аниматоры, они сразу спросили: «Почему стены белые?» «Красиво», — ответили маляры. «Но нам нужны черные стены! — объяснили аниматоры. — И окна, пожалуйста, забейте фанерой». Ремонтники впали в коматозное состояние: никак здесь секта... Но студия уже стучала молотками, резала, возводила декорации, пахла краской — в общем, приобретала рабочий вид. В ее помещениях одновременно могли сосуществовать четыре самостоятельных макета для разных картин. Правда, в январский день, когда должны были торжественно разбить бутылку шампанского и справить новоселье, ЦСДФ отключила арендаторам электричество.

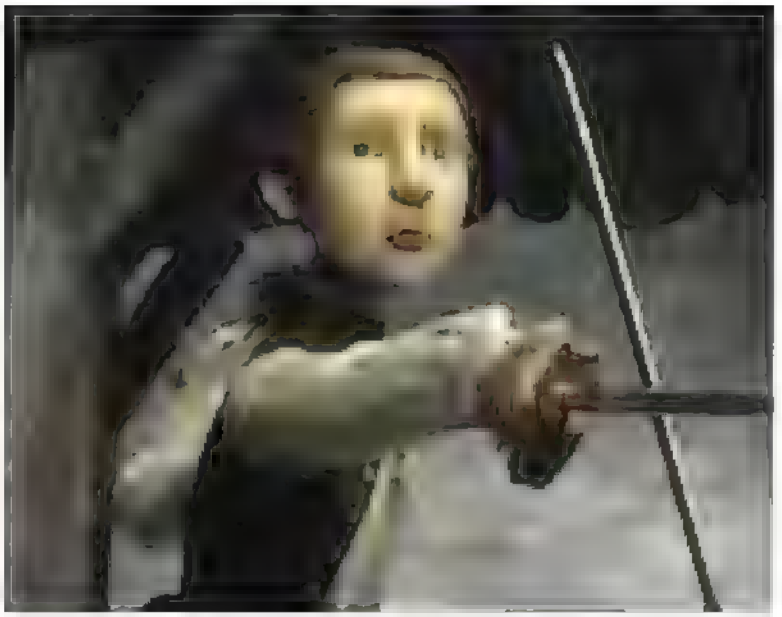
Как и у других новорожденных студий 1990-х, детство «Анимоса» не было солнечным. По случаю удалось купить камеры. Но станков не было. На одном из фестивалей произошла счастливая встреча Натальи Орловой с эстонским классиком Рейном Рааматом. Коллега обмолвился о кризисе мультипликации в его стране, о ненужных станках, оставленных разобранными в Эстонии

Семенов срочно провел спецоперацию по вывозу станков. Материальные проблемы вроде как то решались. Сложнее было находить взаимопонимание в работе с англичанами. Следовало учитывать европейский менталитет, сказывающийся в самых неожиданных ситуациях. Например, в сказке «Корона и скипетр», которую снимала Мария Муат, действовали дикие люди. Как их изобразить? Англичане требовали повышенной политкорректности. Строго следили, чтобы герои не были темнокожими, узкоглазыми, слишком носатыми или толстыми. В общем, заказчики хотели увидеть персонажей без национальных признаков и особых примет — а это настоящая катастрофа для художника.

Английский продюсер Крис Грейс настоятельно просил Муат использовать в фильме самый современный монтаж и высказывал пожелание, чтобы камера летала над макетом. Муат внимательно слушала его и усердно кивала, загораживая спиной старенькую камеру, привязанную к штативу веревкой. Хотите, чтобы камера летала? Взлетим. В конечном счете, был применен нехитрый прием: каждая сцена снималась с разных точек. Ракурсы менялись не только на стыках, но и внутри эпизода — просто камеру все время чуть сдвигали. Это дало требуемую живость. Англичане остались весьма довольны. Перед началом съемок «Короны и скипетра» группа специально ездила в Египет для сбора материала, фотографий, видео. Там Муат и художник Марина Курчевская рассмотрели чудесную светотень: когда солнце прорывается к земле сквозь кружево зелени, на земле появляется прихотливо начертанная геометрия пятен. Так в фильме возникла оригинальная партия света. Тогда же придумали и сконструировали рукодельный оптический аппарат — огромную панель со множеством наклеенных зеркал, направленных на одну точку; с их помощью создавалась странная параллельность лучей. В результате экран передает ощущение жаркой пустыни, на которую с неба падает сонм солнечных стрел.

Среди первых работ студии «Анимос» — «Желтухин» (2002) Марии Муат и Марины Курчевской. Международный проект «Сказки народов мира» (создаваемый на базе «Кристмас Филмз») еще развивался, и студийцы продолжали в нем участвовать, но в «Анимос» ломали голову и над собственным оригинальным циклом — таким, который обеспечил бы жизнь студии надолго и дал

Желтухин
реж. Мария Муат
худ. Марина Курчевская



Капитанская дочка
реж. Екатерина Михайлова
худ. Нина Виноградова

бы возможность выявить индивидуальность ее мастеров. Импульсом к созданию нового цикла и стал «Желтухин», снятый по мотивам одной из глав «Детства Никиты» Алексея Толстого. Драматург Владимир Головнов, автор десятков сценариев к анимационным фильмам (в том числе и «Желтухин»), предложил «проект, на который нельзя не дать денег»: «Русская классика детям».

Стоит отдельно рассказать о «Желтухине» — первом фильме долгоиграющего проекта. Тандему Марии Муат и Марины Курчевской очень хотелось сделать старомодное кукольное кино со скрупулезным вниманием к мелочам, интерьерам, подчеркнуто театральным мизансценированием. Экран взмокает от капель воды, падающих в лужицу. Название фильма приплывает из школьных прописей. Вот выпавший из гнезда непутевый ершистый скворчонок. Вот мальчишка Никита, разрисованный индейцем, возникает вверх тормашками на садовой скамейке. «Сейчас слопает», — всерьез опасается его птенец. Отец и Мать в гостиной играют на фортепиано в четыре руки. Она рыжая с высокой прической над длинным лицом. Он курносый со слабовольным подбородком, пухлыми щеками. Желторотого усадили слушать музыку на подоконник, окно до половины завешано марлей. И весь экран с этого момента словно поддернут тюлем как флером нежности. Птенец, Желтухин — смесь беззащитности и воинственности — забился в угол, желая доказать, что дешево не продаст жизнь. При приближении людей он теряет сознание, стукаясь о подоконник взъерошенной головой. «Обман все вокруг и червяк ненастоящий», — думает Желтухин. Ночью марля похожа на театральный занавес, за которым настоящий театр: ночной сад. На «заднике» — небе — луна, размытая светом, проплывает. Мы видим мир расширенными от ужаса глазами птенца. Странных людей, страшную ночь с бьющимся в стекло чудищем — ночной бабочкой, с огромной пастью гигантского кота. В финале дикие скворцы сманят выхоженного Никитой Желтухина на юг. Но он будет помнить чайный стол под шелковым абажуром, старинный хрупкий фарфор, кружевную скатерть на тяжелом красном бархате, пуховку со снежным облаком пудры. Весь мир безграничной нежности настоящей семьи. Весной он обязательно вернется домой. В стилевом решении авторы опирались на творчество Головина, Серова, мир искусников, декорации к Мамонтовской опере. Театральность использована как прием: нет потолка, четвертой стены. И сад, излучающий тепло, и лето — проникает в нарядный дом с гирляндами. И солнечный свет, будто свет софитов, просачивается через листья.

На мой взгляд, это одна из наиболее ярких студийных картин. Каждый кадр в ней решен в импрессионистической манере — необычной для кукольного кино, изначально плотного по фактуре. Изображение словно растушевано, пронизано светом, нежными соцветиями. Фильм источает ностальгию по детству, по XIX веку с его традициями, запахами, звуками, церемонными отношениями. Муат и Курчевскую упрекали в излишней сентиментальности, даже сиропности. Но сама режиссерская концепция была основана на ощущении обволакивания нежностью. Та же идея воплощалась и в изобразительном решении, звуке, мультипликате. Авторы стремились воссоздать атмосферу дома, где маленький ребенок и еще более маленькое существо — птенец — закутаны в кокон любви близких.

Режиссер и художник попытались достичь баланса реалистичности и условности прежде всего за счет фактур. Центральной метафорой фильма стал образ «воздушного» сада. Вместо того чтобы клеить листики на деревья, художники купили театральный газ, почти невесомый хлопок и раскрасили их в разные цвета. Потом нарезали из ткани тонкую лапшу. Фон прикрыли тюлем с дырами. Отталкивались от театрального приема, избрав в качестве основного стиля сказочные декорации мастеров «Мира искусства». Поэтому головы персонажей специально сделали резными, скульптурными. Костюмы же героев, напротив, сшиты с чрезвычайной тщательностью и реалистичностью.

При создании фильмов цикла, сочетающего задачи искусства и просвещения, студия созывала худсовет, который помогал режиссерам и художникам выбирать произведения, уточнять драматургическое решение, анализировать эскизы, образы персонажей, мультипликат Обнаружилась обширнейшая территория для выражения авторской фантазии. Планировалось привлекать к работе над циклом не только режиссеров со стороны, но и другие студии. Увы, вскоре худсовет прекратил существование. А проект «Русская классика детям», ограничившись рамками студии «Анимос», не обрел эпического размаха, которого заслуживал В большинстве фильмов просветительская идея заметно превалирует над собственно творческими задачами. Возникает ощущение перенасыщенности картин текстом. Наше современное анимационное кино вообще страдает логофилией. И зачастую эпизоды, которые можно решить визуальными средствами, зачем то превращаются в радиотеатр

Тем не менее в цикле «Русская классика детям» есть много удач, о чем свидетельствуют международные награды и национальные кинопремии Отдельными томами этого собрания классических сочинений стали «Девочка Люся и дедушка Крылов» (2003), «Про мышонка» (2004), «Снегурочка» (2006) Марии Муат, «Гостинец от крестной» (2003) и «Капитанская дочка» (2005) Екатерины Михайловой, «Каштанка» (2004) Натальи Орловой, «Новогоднее приключение двух братьев» (2004) и «Новогодняя фантазия кота мурлыки» (2006) Галины Беды, «Как я ловил человечков» (2007) Софьи Кравцовой. Фильмы получились неравного качества. И мне кажется, что отсутствие худсовета и дисциплинирующей авторов редактуры сказалось на ряде работ

Среди новых томов мультэнциклопедии русской классики - «Очумелов» (2009) Алексея Демина, экранизация чеховского «Хамелеона» с вкраплениями отдельных ранних рассказов. В прочтении хрестоматийного произведения Демин попытался совместить уважительное отношение к тексту с авангардным формотворчеством: невидимый художник складывает в фильме мир Чехова из плоских рваных бумажек. Порвав привычного Чехова в клочки, режиссер бумажные обрывки в кадре бережно разложил, скомпоновал, нежной графикой прорисовал фон едва намеченного города. На этих неровных листочках возникают и персонажи городовой, полицейский

Каштанка
реж Наталья Орлова
худ Вера Пигунова

←
Снегурочка
реж Мария Муат
худ МаринаКурчевская

→
Ночь перед рождеством
эскизы к фильму
худ Нина Виноградова
реж Екатерина Михайлова

Про мышонка
реж Мария Муат
худ Марина Курчевская

Корона и скипетр
реж Мария Муат
худ Марина Курчевская

Мать и музыка
эскиз к фильму
худ и реж Юлия Аронова

надзиратель Очумелов, пьяница Хрюкин, толпа ротозеев Так они все и общаются, каждый со своего клочка

Вышедшая раньше «Очумелова» картина Софьи Кравцовой «Пудя» (2008) по одноименному рассказу Бориса Житкова стала одной из самых поэтичных, верных литературному слову визуальных интерпретаций в «Русской классике детям». Кравцова от фильма к фильму обретает свою манеру, особое умение превращать подробно выписанную материальную среду в поэтическое ретро. Веснушчатый, толстощекий, очкастый карапуз, закутанный в теплый плед, аппетитно поглощает крендели с вазочки в кондитерской, рассказывая ее владельцу о своем бесстрашном побеге из дома. В основе авторского решения — стереоскопия взглядов взрослого и ребенка. Она существует и в рассказе Житкова, когда маленький мальчик изображает ворвавшегося в их дом огромного злого великана в шубе с хвостиками (правда, тот оказывается добрым приятелем отца). Играя, дети срывают один из хвостиков с шубы. Как же теперь накажет их «главный злодей» (так дети расшифровывают выгравированные на его трости инициалы «Г. З.»)? И что будет с их маленькой собачкой Пудей, образовавшейся из этого самого крошечного хвостика?

Автор фильма выбирает мягкое цветовое решение: мерцающие жемчужно-белые тона зимних улиц, теплый золотисто-оранжевый свет ламп в домах. Уютная и светлая кондитерская кажется душистой, ароматной — так точно режиссер выписывает подробности старинного быта: вазочки, плюшки, пирожные, кофейники, хрупкий фарфор. Режиссер азартно и с видимым удовольствием разыгрывает свое кино как игру масштабов. Напугавший ребенка барин в соболиной шубе разрастается перед камерой глыбой, уносящейся в небо. Маленький дохлый хвостик со злополучной шубы оборачивается юркой собачонкой Пудей на тонких ножках спичках, напоминая качановскую Варежку. Этот детский ракурс — главное достоинство фильма. Изображение, текст, запинающийся детский голос, даже движение камеры — все обусловлено взглядом ребенка. Ведь правда: мир неузнаваемо меняется в зависимости от угла зрения.

На какое то время «Анимос» стала для современной российской мультипликации своего рода «Комеди Франсез» — студией, в которой оберегают лучшие традиции раритетной ныне классической школы кукольной анимации. Носителями этой школы стали Нина Виноградова, Мария Муат, Марина Курчевская. В лучших фильмах «Анимос» кукла не копирует человека, но сохраняет условность, нарочитую искусственность. Старинные кукольные мастера знали, что их подопечные не принадлежат ни миру живых, ни миру мертвых. Они существуют как бы в промежутке. Но им позволено выходить за пределы законов материи, объединять возможное с невозможным — как в интерпретации пушкинской «Капитанской дочки», выполненной режиссером Екатериной Михайловой и художником Ниной Виноградовой

Пудя
реж Софья Кравцова
худ Екатерина Тригуб, Софья Кравцова

Пугачев и его окружение окутаны мистикой. Они существа демонические, несущие смерть и разрушение. Сам же главный разбойник существует в двух ипостасях — человеческой и волчьей. Спина его по-звериному выгибается, лицо растягивается в страшном зверином оскале. Художники-кукольники справедливо полагают, что искусственность, условность подчас выразительней и искренней достоверной правды жизни. «Дайте человеку маску, — говорил Оскар Уайльд, — и он откроет вам правду». Неслучайно фильмы «Анимос» удостаиваются наград на национальных киносмотрах. Например, «Снегурочка» режиссера Марии Муат и художника Марины Курчевской получила в Суздале приз за анимацию, живописное решение; картина была удостоена и национальной кинопремии «Ника».

Громадную стихотворную пьесу Островского (четыре действия плюс пролог) сценарист Владимир Голованов не без потерь сжал до 26 минут. Но кукольный фильм вышел изобразительно зрелищным и подчеркнуто театральным (ленту озвучивала практически вся труппа театра Петра Фоменко). Языческие мотивы акцентируются в костюмах жителей Берендеева царства — цветастой ветоши. Жаль, молодые на «Анимос» не слишком стремятся — работа у кукольников ручная, кропотливая, требует каторжного усердия и терпения.

И все же начинающие сюда приходят. Среди них Юлия Аронова, один из самых одаренных режиссеров нового поколения. Дома у бабушки она соорудила свой полутораминутный кукольный дебют «Эскимо» (2004), в котором меховой цирковой пингвин с выпученными, словно всегда удивленными, глазами ныряет из опостылевшей клетки в нарисованную на этикетке эскимо Арктику. Этот крошечный фильм заявил о приходе в профессию многообещающего одаренного автора, рвущегося из клетки нормативов и клише на просторы фантазийного кино.

Юлю Аронову отличает способность неузнаваемо меняться от фильма к фильму. Похоже, каждую работу она рассматривает как личные университеты, многоуровневое погружение в профессию. И картины свои во многом делает сама: пишет к ним сценарии, создает эскизы. На студии «Анимос» она сняла в технике перекладки воздушную акварельную миниатюру «Жук, корабль, абрикос» (2004). В ней фантазия и ностальгия по детству составляют основу авторской реальности. Следующая картина Ароновой «Мать и музыка» (2006) — вариация на тему прозы Марины Цветаевой. В начале фильма малышка спрыгивает с круглого стульчика у ненавистного пианино и несется от гамм, диктатора метронома на Тверской бульвар, к своему каменному другу Пушкину. С ним весело: можно играть в снежки, прыгать с заснеженных скамеек... Пушкин не отказывает девочке, соскакивает с постамента, дурачится совершенно по-детски. Когда прогулка с Пушкиным закончится, на белой россыпи Тверского бульвара еще долго будут видны следы изящных ботинок первого из классиков, а рядом — крошечные следы будущего Поэта.

Возвращение Буратино
реж. Екатерина Михайлова
худ. Елена Тимошенко, Екатерина Тригуб

Фильм Ароновой «Камилла» (2008) — объяснение в любви старинному кинематографу. Фильм стилизован под немое кино, снят в смешанной технике. Трехмерный анимационный персонаж, нелепый ушастый клерк-очкарик, влюблен в прекрасную героиню романтического триллера «Камилла». Ради спасения ее жизни он проникает сквозь стену кинотеатра, пронзивает в экран и там пытается остановить злодея-убийцу... По сути, во всех своих фильмах Юлия создает истории, сплетая прозу действительности с мечтами своих героев, и наполняет легкие обыденности воздухом фантазии. Недавно Аронова закончила высшие курсы сценаристов, осознавая главный существенный изъян современной российской анимации — отставание драматургической составляющей от визуального воплощения.

Среди молодых режиссеров, пришедших на студию снимать картины, — Вера Виноградова («Рыжая лиса — белая лиса», 2006), Милана Федосеева («Сказка про волка», 2007), Алена Аятьева («Жила была муха», 2008). Фильм Аятьевой, снятый по известной сказке

Возвращение Буратино
реж Екатерина Михайлова
худ Елена Тимошенко
Екатерина Тригуб

Мамина-Сибиряка, отличает нетривиальность визуального решения. Кажется, что вся история не только рассказана от лица мухи, но и увидена ее глазами. Этот антропоморфный особенный взгляд застилает слеза умиления, грусти по скоротечности жизни. Фильм с успехом демонстрировался на фестивале в Анесси. Качество анимации, тщательная ручная выделка на «Анимос» соблюдаемая в духе традиций старого «Союзмультфильма», позволяет студии занимать особую нишу в пространстве российской анимации и не бояться творческих экспериментов.

К сожалению, в последнее время на «Анимос» все реже делают кукольные картины. Авторы работают в перекладке, рисованном, компьютерном кино. Тем самым утрачивается уникальность студии, а российская кинематография лишается одного из последних островков рукодельного объемного кино. Многоопытные мастера кукол, талантливейшие аниматоры, замечательные художники остаются без работы. Но главное, они не имеют возможности передавать секреты мастерства молодым. Можно сказать, что судьба вполне успешной, известной студии стала воплощением общих неутешительных тенденций, печальных перспектив кукольной анимации — как вымирающего вида искусства.

↑
Новогодняя фантазия Кота-Мурлыки
куклы-персонажи к фильму
реж. Галина Беда
худ. Екатерина Богачева, Анна Потрясаева

Про лысую принцессу
эскиз к фильму
худ. Екатерина Тригуб
реж. Софья Кравцова

Однако при всех системных проблемах, изъянах отдельных картин трудно переоценить работу, проделанную художниками и режиссерами «Анимос». Дело не в букете наград и мировом признании. Картины цикла «Русская классика детям» приучают ребенка всматриваться и вслушиваться в классические тексты с малых лет. Из этих фильмов можно сделать разновозрастную онтологию, начиная с условной, сшитой из разноцветного батика музыкальной картины для малышей «Про мышонка» и завершая бумажным «Очумеловым» для зрителей любого возраста. Пушкин и Островский, Алексей Толстой и Чехов, Шварц и Маршак, Житков и Саша Черный – их литературные образы с тщанием, нежностью одушевлены и воплощены в новой экранной жизни мастерами рукодельной мультипликации.

Пчела

В 2006 году от небольшого кораблика «Анимос» отчалил совсем крошечный катерок, получивший имя «Пчела». Маленькая студия организована по инициативе Владимира Голованова и Марии Муат. Как они сами признаются, все началось с проблем финансирования. После завершения работы над фильмами «Про мышонка» и «Снегурочка» съемочная группа Муат оказалась в длительном простое. Полгода режиссер «художественно» присматривала за кукольным объединением, помогала коллегам. Но в какой-то момент решила, что следует отстаивать право снимать самой. Тогда они с Головановым и создали семейный подряд – «Пчелу». Поначалу помещение арендовали на «Анимос». Там и затеяли снимать экранизацию, точнее вариацию на тему «Старосветских помещиков» Николая Гоголя.

Мария Муат

Фильм «Он и Она» (2008) формально оказался вне рамок проекта «Русская классика детям». На самом же деле продолжил его программную идею. В основе режиссерской концепции – идея этюдности; по аналогии с заданиями в театральном институте, когда надо отвечать на вопрос: «А что, если?..». Подобное этюдное решение авторам подсказал сам Николай Васильевич голосом Афанасия Никитича: «А что, Пульхерия Ивановна, если бы вдруг загорелся дом наш?..». Авторы фильма начали мысленно раскручивать эту интригу. Что было бы? Как любящий муж будет выносить Пульхерию Ивановну из пожара? В основе всех предположений – потаенные чувства героев, присыпанная пылью времени, укутанная паутиной быта любовь. Вот Она играет с кошкой, а Он хоть немножко, но ревнует: «Ну отчего же с кошкой? Пусть и со мной будет столь же весела и ласкова...». Текст не воспроизводится впрямую. Изображение не иллюстрирует слова. Вроде говорят о коржиках с салом, варениках с ягодами или рыжиках соленых, а на самом деле кокетничают, любуются друг другом. Какие уж тут пироги да оладьи! Ни разу в фильме герои не едят. Ведь все гастрономические многоэтажные строения – бесконечное объяснение в любви, «сокрушительная сердечная жалость», о которой писал Гоголь.

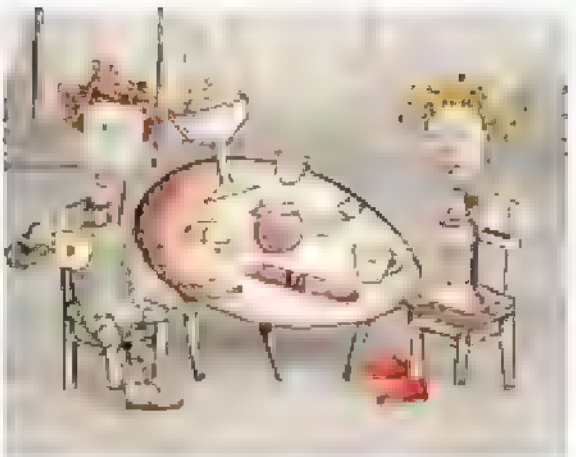
При этом режиссер ставила перед мультипликаторами задачу играть конкретные чувства в контрапункт обыденным словам: ревность, страх и т. д. Так текст получал дополнительный объем. Ключ к изобразительному решению фильма дает первый кадр. Афанасий Никитич, потерявший самое дорогое в жизни, свою Пульхерию Ивановну, сидит у дерева и вспоминает. Таким образом, вся история превращается в ретроспекцию, флешбек, представляющий собой «долгую жаркую печаль». Визуальный ряд кажется подернутым этой ряской утраты. Художнику Марине Курчевской хотелось, чтобы в каждой последующей сцене новые слои тюля все больше и больше наслаивались на изображение: словно паутина времени затягивает истлевающую на глазах жизнь. В финале просматривались бы уже одни силуэты. К сожалению, это авангардное решение воплотить не удалось. Но оно ушло в «подсознание» фильма.

Он и Она
реж. Мария Муат
худ. Марина Курчевская

Режиссер и художник старались избежать чрезмерно материальной плоти кукол, фактур, вещей. В макете они вовсе отказались от стен. Так появилось условное пространство поместья: деревья, стол, стул. Вместо фона — прожог на мутноватом целлулоидном листе: ветки, листья подсвечены сзади. Это сияние придает кадру ощущение беспредельности. Кадр обрабатывали, уходя от жесткой конкретики: впечатывали штрихи, песок. В финале, после смерти Пульхерии Ивановны, был использован эксклюзивный эффект: частички серебряной краски, попавшие в луч света, мерцая, мягко оседали — то ли снег, то ли смерть, то ли истекшая рыжиками и красносмородиновым вареньем любовь.

Анастасия Журавлева, заявившая о себе талантливым дебютом «Осторожно, двери закрываются.» (2005), на студии «Пчела» сняла фильм «Деньги» (2008). К сожалению, после остроумной, плотной, наполненной вещественной эмоцией дебютной миниатюры про метро, сделанной из пуговиц, режиссер сняла не слишком удачную ленту. История денег рассыпалась на отдельные, не связанные общей драматургией эпизоды. Очевидно, картине не хватило опытных сценариста и редактора.

Один из недавних фильмов студии — «Непечальная история» (2009) — смелый шаг в поиске новых стилистических, отчасти авангардных решений. Мария Муат и Марина Курчевская попытались здесь совместить несовместимое: объем и плоскость, реальность и абсурд, быт и фантазию — и активно экспериментировали с изображением. Мы видели множество бумажных фильмов, вспомним хотя бы знаменитую картину Гарри Бардина «Адажио» (2000). Но создатели «Непечальной истории» решили отказаться от каких бы то ни было традиций. Они



Непечальная история
реж. Мария Муат
худ. Марина Курчевская

сделали фильм натурально с чистого листа. На абсолютно плоский бумажный стул садится кукла, и мы перестаем видеть на экране, что стул плоский. Она берет плоскую чашку с плоского стола.

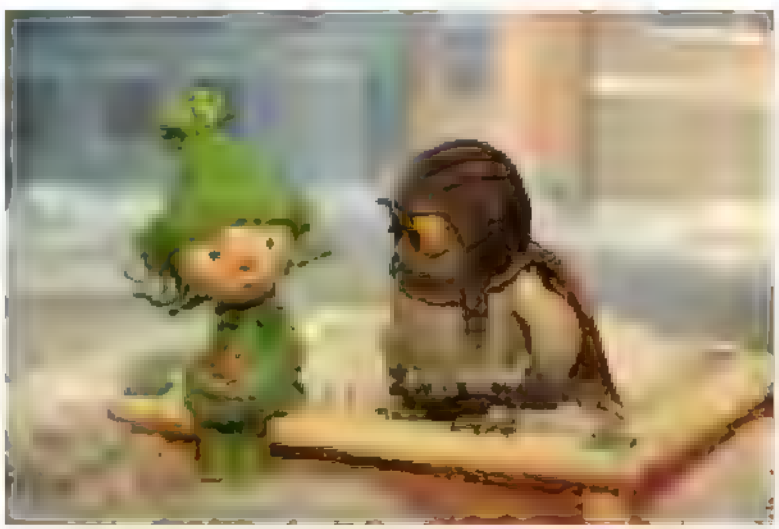
Как объемные персонажи существуют в плоском пространстве? Художник Марина Курчевская создает перспективу за счет вертикального строения кадра. Она ломает ракурсы, сталкивает разные плоскости. В качестве материала выбран плотный пенокартон. Благодаря его плотности и создается ощущение объема. Вполне себе абсурдистская история, разворачивающаяся на даче одного семейства, обретает адекватное визуальное воплощение. Авторы настаивают: самая обычная жизнь полна неожиданностей. Так и протекает полный сюрпризов воскресный день на даче. Вылетает глаз любимой собаки и катится в неизвестном направлении, а хозяин собаки, засмотревшись в колодец, роняет туда голову и потом вынужден без головы делать зарядку. Весь фильм нарисован словно бы наспех, «от руки», в нарочито грубой графике с подкраской цветным карандашом. Изображение прочеркнуто необязательным, небрежным штрихом. Авангардный изобразительный ряд картины экстремально обогнал несколько вязкое содержание. И в целом фильм стал интересным экспериментом, раздвигающим рамки возможного, исследующий какие-то новые формы существования анимации.

Пушкинскую «Метель» (2010) режиссер Мария Муат и художник Марина Курчевская разыграли с помощью живописных кукол среди свистящих от зимнего ветра декораций. Внутри — гигантского космического кота, собственно и олицетворяющего собою фантасмагорическую метель, которая смешивает карты людских судеб. Техника, сочетающая рукотворную кукольную анимацию и компьютерную графику — еще одна попытка найти хрестоматийному литературному произведению неожиданную, но подходящую форму.

«Воробей, который умел держать слово» (2010) Дмитрия Геллера — вариация пантелеевского «Честного слова» (приз суздальского фестиваля за лучший детский фильм). Нахохлившийся воробей (Геллер блестяще освоил компьютерную технологию, его персонажи одновременно и живые, и условные) обещает чванливому голубю ни за что не улетать с ветки — а то солнце больше не взойдет. Воробей, живущий при кинобудке, насмотревшийся кино про Мальчиша Кибальчиша, вцепился в ветку, сидит день, вечер, всю жуткую ночь, в дождь и град. Даже когда два зеленых кошачьих глаза в полнеба сверкают. Когда мальчишки швыряются камнями. Все покидают двор блочной девятиэтажки, даже собак с прогулки увели в тепло. Кто-то на кухне слушает «Театр у

микрофона» и сквозь запотевшее окно смотрит на одинокого воробья. На рассвете принесший себя в жертву серый комочек затрепещет от радости. Надо сказать, мажорный финал минорному режиссеру Геллеру удался меньше, чем тревожное ожидание: что же со всеми нами будет... если воробей улетит?

Сегодня «Пчела», как и многие другие студии, оказалась в труднейшем положении. Финансирование урезано до невозможного. Денег не хватает ни на создание кино, ни на содержание самой студии, будущее которой неочевидно. Впрочем, как и вся перспектива российской анимации, увядающей в кустарном производстве, надеющаяся исключительно на государство, которое то даст денег, то не даст. И уж в который раз вопрос: быть или не быть авторской российской анимации? — перестает быть риторическим.



↑

Метель
реж. Мария Муат
худ. Марина Курчевская

Сказка про елочку
реж. Мария Муат
худ. Марина Курчевская

Юрий Норштейн /

«Артель», в которой шьют «Шинель»

В мае 1986 года Норштейна изгнали из павильона, который они с оператором Александром Жуковским оборудовали на «Союзмультфильме» под новый фильм. Если бы этого не случилось, многострадальная «Шинель», возможно, была бы уже снята. В ту пору директора «Союзмультфильма» сменялись друг за другом, и один был хуже другого. По приказу очередного начальника группу «Шинели» лишили тщательно обустроенного пристанища — в их павильон вошла Идея Гаранина со своей группой. Впрочем, эта история предугадана и прекрасно описана самим Норштейном в фильме-сказке «Лиса и Заяц». Вообще, биография незавершенной «Шинели» — томограмма драматических обстоятельств, простирающихся далеко за пределы одной студии.

Многим хочется в этом долгострое винить исключительно самого Норштейна. Он де и не хочет завершать фильм — боится, покоится на лаврах. Причин выдумывают много. Среди них и непокладистый, неуправляемый характер мэтра. Не любит он ходить в министерства с протянутой рукой. Может, чиновничество, изощренно выписанное Гоголем, мстит режиссеру, решившемуся воссоздать непарадный портрет «бумажных душ»? «Все мои столкновения с чиновничеством идеально совпадали в своем поведении с начертанным Гоголем», — говорит сам Юрий Норштейн.

Шинель

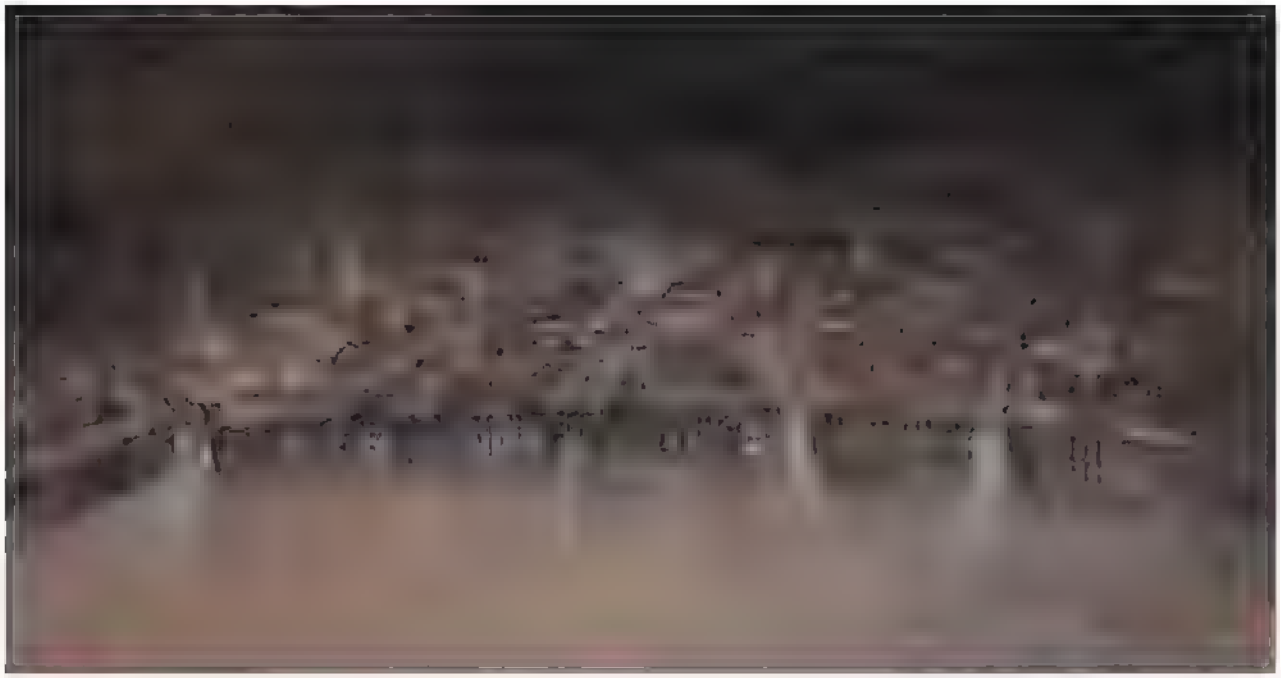
Итак, «Шинель» была начата в 1981 м. Уже через пол года фильм законсервировали на год. Причина — отказ председателя Госкино Филиппа Ермаша оплачивать работу кинооператора Александра Жуковского по высшей операторской категории согласно его аттестации. В сущности, Жуковский был лучшим кинооператором мира в мультипликации, но Ермаш не вдавался в подробности и, по словам Норштейна, сказал буквально следующее «Ну, если бы у него не было постановочных, я бы ему подкинул тридцатку в месяц». В мае 1982 года ставку утвердили и Норштейн с Жуковским опять запустились. Через несколько месяцев - новый перерыв, связанный с тяжелой болезнью матери Норштейна. Потом вновь начинали и по разным причинам прерывались несколько раз.

После изгнания из павильона Норштейн до 1990 года оставался практически без зарплаты, без работы, без пристанища. Положение во всех отношениях унизительное. Для заработка ездил от Бюро пропаганды киноискусства с выступлениями по стране. А «Союзмультфильм» в это время сжигал себя в пылу неуемной тяги к переустройствам. Вирус распрей, внутренних конфликтов уже начал свое разрушительное дело. Свобода и безответственность размахивали флагами, гремели на собраниях митингах, подогреваемых нечистыми на руку администраторами. Сколько Норштейн с Хитруком ни призывали революционеров остановиться, пытаясь предотвратить распад, ни урезонивали, что нельзя расчленять студию на отдельные объединения, все было тщетно. Мультипликация может делиться лишь по технологическим признакам. рисованная, кукольная, нестандартная. Каждая из этих территорий — неохватна и незамкнута. развивайте сколь угодно жанры, стили.

Но студию перестроили вопреки всякому здравому смыслу, разорвали проверенную временем технологическую цепочку, запутали, сорвали с проложенных опытом и временем рельс продуманный процесс производства. Технику и аппаратуру тоже отделили теперь группы должны были ее заказывать. Вместо единого организма студии фабрики, студии как единого творческого коллектива, возникли уездные «княжества». В ту пору в Эстонии по заказу Госкино специально для «Шинели» уже делался станок. В нем был учтен опыт съемок «Ежика в тумане» и «Сказки сказок». Сконструировали станок сам Норштейн и инженер Михаил Корчагин. Раз в два месяца они ездили в Таллинн, на завод, дорабатывая отдельные узлы. Когда в 1989 году режиссер подал заявление об уходе с «Союзмультфильма», администрация пыталась оставить этот станок на студии, но вмешались коллеги, и в 1991 году станок удалось перевезти на студию Норштейна

Начались мытарства с поиском нового помещения. Секретариат Союза кинематографистов под руководством Элема Климова попытался оказать содействие. Для студии Юрия Норштейна выделили помещение, прежде принадлежавшее Бюро пропаганды киноискусства, рядом со станцией метро «Аэропорт». Но жившие в этом доме кинематографисты, ведомые известным драматургом-комедиографом Эмилем Брагинским, объявили еще не въехавшей в здание студии войну. Они яростно выражали протест против «гремящих» мультипликационных станков (видимо, в воображении драматурга мультстанок подобен сталелитейному цеху). В общем, мультипликаторам снова отказали «от дома».

Руку помощи протянул Ролан Быков, возглавивший Международный фонд развития кино и телевидения для детей и юношества. Примерно в то же самое время в Союзе кинематографистов прозвучал звонок от какой-то незнакомки, узнавшей, что Норштейн ищет помещение для студии. Она сообщила, что в их доме недалеко от станции «Войковская» милиция освобождала «сигнальный центр». Желающих вселиться в нежилое помещение на первом этаже оказалось достаточно. И тогда в кабинет крупного моссоветовского чиновника вошел авторитетный и харизматичный Ролан Быков... уже через пять минут он вышел с «ордером» на вселение. Быков радостно тряс бумагами: «Ну что, через две недели будем снимать?». Именитому актеру и режиссеру игрового кино было неведомо, что для мультипликационной съемки создать условия значительно сложнее, чем для игровой картины. Здесь недостаточно камеры, актеров, света. Все пришлось строить и ремонтировать заново: и помещение площадью 245 метров, и технологическую цепочку, и производственную базу.



Поначалу в штате студии было всего две единицы: Норштейн и Александр Жуковский, соавтор, соратник, оператор. В 1990 году последовало предложение о помощи в работе над «Шинелью» от Министра культуры Франции Жака Ланга. Речь шла о серьезной сумме в 500 тысяч долларов, которых вместе с деньгами Фонда Ролана Быкова должно было хватить с лихвой, но денег этих студия Норштейна не увидела. Они попадали в студию только в виде аппаратуры — монтажного стола, осветительных приборов, проявочной машины и, по существу, студия стала заложником этой ситуации, не имея живых денег в руках. Кроме того, на эти деньги во Франции, игнорируя требования режиссера и оператора, переделывались кинокамеры. Студия вынуждена была на это соглашаться, чтобы хоть как то использовать выделенные деньги. В результате на монтажном столе исправляли брак, кинокамеры приводили в соответствие с требованиями съемки. На все это уходило множество времени. В 2002 году, когда Норштейну вручали в Посольстве Франции орден Искусств и Литературы, он, к ужасу посольского корпуса и удовольствию присутствующих французских кинематографистов, описал без прикрас свое отношение к французской «помощи». Через два года, не получив больше ничего, Норштейн специально приезжал во Францию, чтобы отказаться от дальнейшего сотрудничества.

Но, при всех сложностях, студии везло — прежде всего, на друзей. Сперва Норштейну позвонил режиссер Владимир Алеников и сказал, что с ним хочет встретиться один бизнесмен по имени Виктор Тинаев, который занимается микросхемами. Он предложил Жуковскому и Норштейну помощь и в течение двух лет платил зарплату режиссеру и оператору. Был он, вне всякого сомнения, «человеком без горизонтов», инженером, посещавшим семинар Сельвинского, писавшим стихи, сделавшим переложение «Слова о полку Игореве» на современный слог. Тинаев погиб в автокатастрофе в 1999 году при сомнительных обстоятельствах. Его друг Борис Фридман издал переложение «Слова...» с иллюстрациями Виктора Гоппе.

В 1996 году президент Сбербанка Андрей Казьмин пригласил Норштейна на встречу и предложил помощь в оплате аренды студии. И в том, что студия Норштейна жива до сих пор, — несомненная заслуга Сбербанка под руководством Казьмина. Сбербанк оплачивал аренду студии до 2007 года и спонсировал издание двухтомника лекций Норштейна о мультипликации «Снег на траве». Нынешняя финансовая самостоятельность студии берет начало с той помощи.

В истории создания «Шинели» муки творчества нерасторжимо связаны с бесконечными проблемами организационного и финансового порядка, которые нередко

Оператор Александр Жуковский и Юрий Норштейн

ставили жизнь студии на грань выживания, вплоть до изгнания из помещения. Да, Норштейн снимает «Шинель» больше 20 лет... Но если составить подробную кардиограмму работы, в ней обнаружатся зияющие пустоты, опасные для жизни фильма, живого организма. Например, 1986–1994 — восемь лет паузы.

Вскоре после возобновления работы занемог Жуковский. Для Норштейна потеря верного сподвижника, советчика оказалась настоящим ударом. Лишь спустя время режиссер пригласил оператора Игоря Скидана-Босина, с которым они делали «Сказку сказок». Вновь начали работу.

Съемочная группа — громко сказано. Она состоит из необычайно талантливого художника Франчески Ярбусовой, постоянного соавтора Норштейна, самого режиссера и оператора. С Игорем Скиданом-Босиным был снят эпизод, в котором Акакий Акакиевич осматривает, ощупывает шинель. Вроде бы стали набирать необходимый ритм работы... Но тут их начал преследовать необъяснимый брак. Изображение сотрясалось от неведомых разрядов. Пытались выяснять происхождение искр на экране — даже специалисты разводили руками. Снимали заново. Снова брак. Опять перерывы в работе. Безуспешные поиски зловредной причины, работа с экспертами. Наконец, удалось выяснить, что на заводе внутри камеры в кассетах поставили пластмассу, которая и наэлектризовывала пленку при ее движении... Пришлось переделывать кассеты. Какому головотяпу пришла в голову эта убийственная идея? Норштейн отвечает: «Потом будем кивать на гоголевскую мистику. А на деле любая подобная мистика имеет на заднем дворе своих идиотов».

←
Шинель
эскизы Франчески Ярбусовой

Художник Франческа Ярбусова и Марфа

По словам Норштейна, целенаправленная задача со зидания студии перед ним не стояла. Подобной идеей был скорее окрылен Александр Татарский, зачинатель «Пилота». Норштейн и Жуковский просто хотели снять фильм, мечтая, чтобы им не мешали, не гнали из павильона. Но разве у нас это возможно? Большую помощь Норштейну оказывала Наталия Баскакова в качестве ди ректора с 1998 по 2003 год, она очень помогла в орга низации студии как независимого юридического лица «Фонд Норштейна». Дом, в котором помещается студия, был ведомственный (в 2001 году его передали на ба ланс Москомимущества). Чиновники, печатая шаг, вошли в студию и потребовали освободить помещение в тече ние трех (!) дней, так как объявлен закрытый конкурс на аренду. На все попытки Норштейна объяснить, что станки невозможно и некуда вывезти, чиновники пообещали все вынести на улицу.

Тогда в московское правительство обратились с просьбой отдать помещение Норштейну под мастерскую в собственность видные деятели культуры — Баталов, Ка лягин, Захаров, Ширвиндт, Хитрук. Жители дома, в ко тором помещается студия, написали в мэрию коллектив ное письмо. Правительство Москвы и мэр Лужков разре шили платную аренду до 2026 года. Впоследствии студия еще предпринимала попытки получить помещение в соб ственность, но мэрия согласилась только немного снизить арендную плату (которая с каждым годом, естественно, неуклонно растет).

Уже вскоре после переезда в зеленый район Ленинградского шоссе режиссер осознал, что независимость от госдепартаментов и больших студий — это не только свобода, но и непомерная ответственность. Вроде бы ты хозяин положения, вокруг единомышленники и соратники... Но при этом вынужден обречь себя на ежедневную рутинную борьбу за выживание студии со всеми вытекающими из этой борьбы организационно хозяйственными вопросами. И это вместо того, чтобы в тиши вдохновенной сочинять фильм, мучиться, корпеть над ним...

Пытались нанимать администраторов. Да все искали каких то необыкновенных — чтоб не жульничали, не мешали, не играли в начальников... Где таких взять? Желающие приходили, раздували щеки, но от ежедневной рутинной работы быстро сдувались. Несмотря на непреходящие сложности, пусть урывками, студия работала. Не прерывая производства, проводили переоборудование помещения, строили антресоли.

Норштейн собственноручно сделал деревянный станок, высотой почти четыре метра, отвечающий требованиям перекладочной технологии, сложным постановочным задачам фильма. К примеру, на долгом «столе» можно было выкладывать широчайшую панораму. На одной из них по занесенному Невскому брели черные фигурки чиновников. Ветер сбивал их с ног, срывал цилиндры, распахивал шинели. Даже смотреть на этот необъятный стылый проспект было зябко, терялось ощущение, что ты в теплом помещении студии, а не в продуваемом колючим вихрем студеном Петербурге.

Название «Артель» они придумали еще с Жуковским, когда сидели в крошечной комнатке фонда Ролана Быкова. Крутили вертели всякие варианты... Так и возникла «Артель». Слово понравилось им обоим. Хорошее слово, в нем суть и форма товарищества, добровольного объединения по профессии. В свое время существовали артели плотников, рыболовов. Теперь есть и «артель мультипликаторов». По мнению историка Ивана Прыжова, артелью называли братство ради какого то общего дела. Но другие исследователи делают важное дополнение: «Наилучшая форма проявления артели — союз личностей». К тому же, в самом слове прячется корневая часть «арт» — без служения искусству мультипликационной артели не выжить.

Почему на студии и не приживались администраторы-иждивенцы? Оттого что в «Артели» Норштейна требовалось не отбывать номер, не прислуживаться, а служить искусству самоотверженно и бескорыстно. Многие ли на это способны? Сегодня в роли помощника Норштейна и по совместительству генератора студии художник Татьяна Усвайская. Она не ставит шлагбаума между творческими

Рис Т Усвайской

Валентин Ольшванг и Юрий Норштейн,
работа над анимационной заставкой «Спокойной ночи, малыши»

Спокойной ночи, малыши
подготовительные материалы к заставке

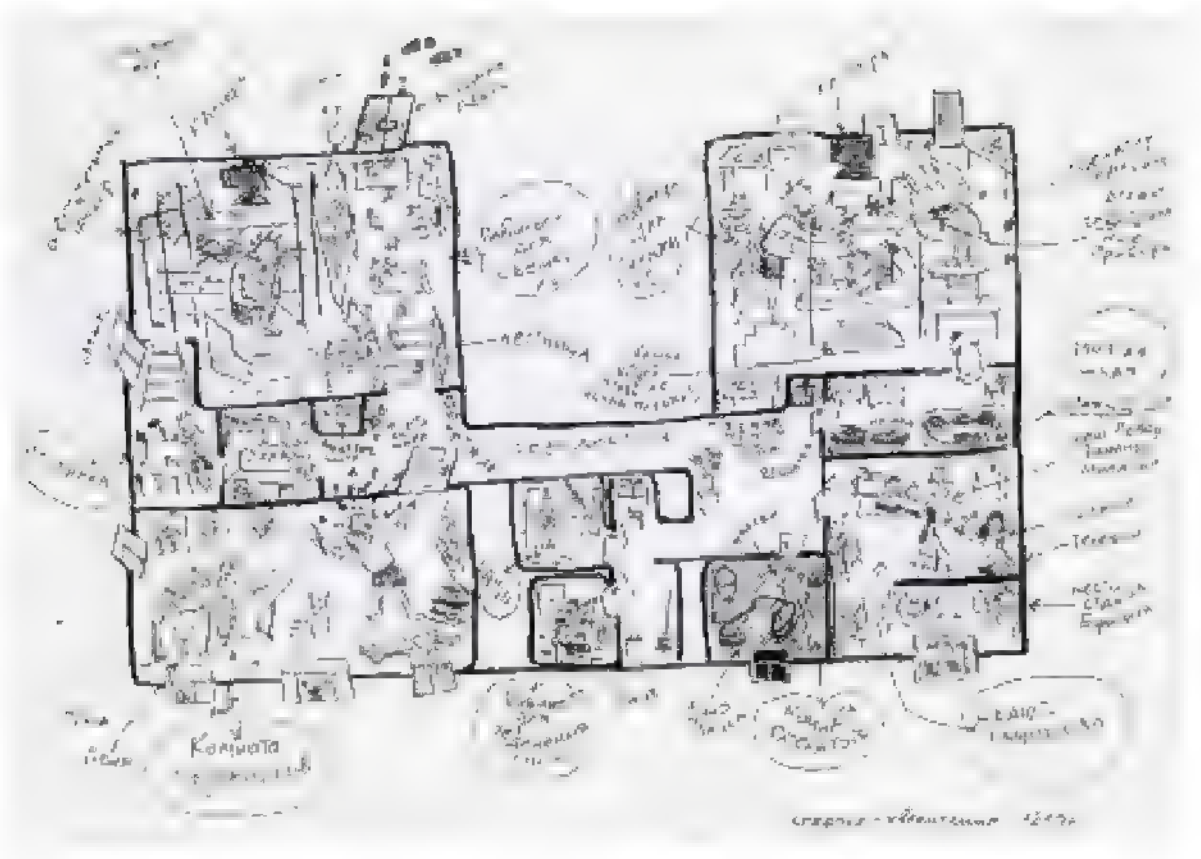


рис Татьяны Усвайсой

проблемами, бытовыми и бюрократическими. Скучную работу умеет делать весело. Блестящий рисовальщик, студийный Пимен, она будни студии фиксирует в мгновенных легких, смешных эскизах Ее жизнеописание «Артели» в картинках с ироническими подписями — остроумный комикс, выполненный в высоких традициях этого жанра Из мгновенных зарисовок про «кухню» «Артели» можно узнать о внутренних взаимоотношениях студийцев, строгих требованиях мэтра, производственных проблемах — и узнать больше, чем из любых интервью и описаний. И достается от остро заточенного татьяниного карандаша всем и мэтру, и мешающим работе художников различным комиссиям, впрочем, и себя в своих картинках она не щадит..

Скромный доход, на который студия существовала и существует сегодня, складывается из «дробей», как одеяло из лоскутков, как старая шинель Акакия Акакиевича из заплаток В 1994 году, когда в очередной раз студия осталась без средств, ученик Юрия Норштейна режиссер Михаил Алдашин принес заказ на рекламу сахара Сразу оговорили с заказчиком принципиальное требование — «не вмешиваться» Другие бы отделали рекламу наискорейшим образом. Как говорится, «без проблем». Работа для Норштейна — всегда проблемы и возможность их преодоления Заказную продукцию он решил превратить в авторский мини-сериал. Почти полтора года ушло на этот проект. Франческа Ярбусова — одна из лучших художников мировой анимации вместе с Норштейном делала эскизы. Игорь Скидан Босин снимал В результате работы этих мастеров «высшего пилотажа» в области «малой авиации» — рекламы — всего четыре ролика. Мама-львица варит в огромном медном тазу варенье, срывая с ветвей яблоки и груши Маленький львенок крутится вокруг мешка с сахаром, утаскивая кусочки, получая за это «нагоняй» и утешаясь ... пенками с варенья Не елейный, напротив, чуть царапающий, жестковатый рисунок, кутается в теплые «домашние» тона. Вышло по-настоящему художественное творение. На Открытом фестивале анимационных фильмов в Суздале «Русский сахар» получил приз «Прорыв».

Заказчики (отдадим должное их просвещенности) принимали маленькие арт-фильмы, вовсе не похожие на рекламу, на ура. Да вот беда, в конце 1995 фирма «Русский сахар» прекратила существование, и долгосрочный

Спокойной ночи,
рабочие материалы к анимационной заставке
реж. Юрий Норштейн
худ. Валентин Ольшванг

рекламный проект, только-только набравший обороты, был прерван. И все же он кормил студию целый год. В чем секрет обаяния этой, по всем внешним признакам заказной, работы? Для Норштейна мультипликация способна выразить то, что ты написал бы в доверительном письме самому близкому другу. Сокровенное. Искреннее (и это в рекламе!). Даже в мини-сюжеты про сахар он вкладывает безоглядно и щедро часть собственных воспоминаний, часть сердца, часть себя. Вкладывается без остатка в ходовую рекламу как в свою автобиографическую «Сказку сказок». И сюжеты перестают быть рекламным ширпотребом, масскультом, превращаясь в атмосферные миниатюры.

Но и реклама не могла накормить, поскольку на один ролик уходило до четырех месяцев. Для продолжения «Шинели» оставалась незначительная сумма. По существу, реклама работала сама на себя и способствовала только физическому выживанию. Норштейн постоянно повторяет: «Капитализм не пригоден для искусства». Режиссер вкладывал в работу собственные средства, зарабатывал, в частности, на японских лекциях – в стране восходящего солнца ведущему классику мировой анимации платили прилично. В 1996 году в студию неожиданно позвонили из Фонда Сороса, и предложили грант на год работы. Снова возобновили съемки. И снова возникли очередные технические проблемы, которые в условиях большого «Союзмультфильма» решались легко. Так и прирастала «Шинель» .. по стежкам, деталям, секундам, кадрам кропотливой пунктирной работы.

В это же время случился конфликт с Роланом Быковым, в какой-то момент возмутившимся: «Время идет, а вы там ничего не снимаете!». Посмотрев отснятый материал, Быков от увиденного буквально ошалел, шумно восхищался готовыми сценами. Впрочем, конфликт не рассасывался. Фонд Быкова платил непристойно маленькую зарплату. Норштейну пришлось переоформить студию в другой фонд. Но Быкова, человека чрезвычайно душевной щедрости и гигантского таланта, на студии и по сей день вспоминают с благодарностью. В сущности, без его авторитета помещения у студии не было бы. Норштейн его называет «созвездие Быкова».

В январе 1996 года Юрий Норштейн получил премию «Триумф» – 25 тысяч долларов, которые должны были помочь студии в случае «финансовой дыры», но в

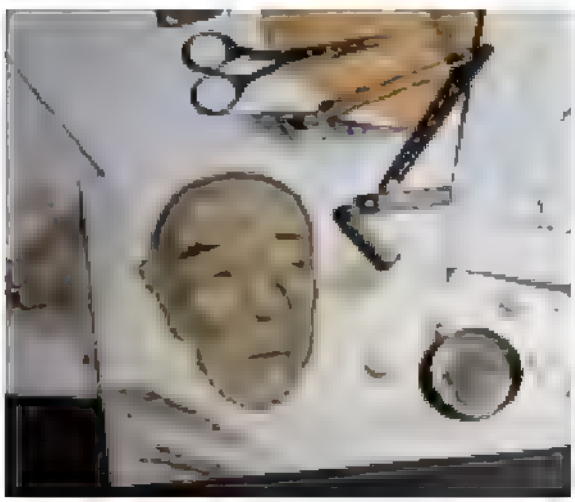
Русский сахар
материалы к циклу роликов
реж. Юрий Норштейн
худ. Франческа Ярбусова

1998 году грянул дефолт и деньги в банке пропали (банк вернул деньги с некоторыми потерями только в 2002 году). Чтобы выживать, печатали репродукции с эскизов и продавали в Японии. Вообще, это состояние выживания для «Артели» привычно. В начале 1997-го на студию вернулся близкий друг и соавтор Александр Жуковский. С Жуковским им работалось лучше всего, они были единым творческим организмом, им не надо было ничего объяснять друг другу на словах. Они дышали в унисон. Начали готовить и снимать сложнейшую сцену. Вроде работа пошла, завертелась... И разразился финансовый кризис.

В очередной непростой для студии период находчивый Михаил Алдашин снова предложил идею «благородного заработка» — сделать для телевидения новую заставку для всенародно любимой передачи «Спокойной ночи, малыши». Художником телезаставки Норштейн видел только Валентина Ольшванга. Самобытного, остросовременного творца. Началась подробная работа. По сути, они сделали художественный мини-фильм. Про волшебство детства, неслышное пришествие ночи, неопределенную грань между явью и сном, весь сюжет и движется по этой мерцающей кромке. Вечерний свет стекает из-под старинного абажура с бахромой, в этом мягком мареве утопает сонная комната. За чайным столом девочка в нарядном платье, шляпке и кружевных перчатках из трубочки выдувает мыльные пузыри, похожие на сверкающие воздушные шары. Вокруг ее друзья игрушки-подружки: кошечки на диване, мишка, шумно выедающий сгущенку из банки, плюшевая собака, с помощью указки изучающая азбуку. Звучат легендарные «позывные»

передачи «Спокойной ночи...», и вся компания дружно устремляется к телевизору. Мишке для скорости приходится сесть на поезд игрушечной железной дороги. Заяц, с улыбкой чеширского кота размахивает колокольцем: «Спешите! Начинаем!» Все садятся перед телевизором, и лица их озаряет голубоватый свет экрана. В финале девочка укладывает спать свои любимые игрушки, куклы. Забирается на высокую кровать. Спокойной ночи! . В этом маленьком фильме есть и стародавняя нежность, и острая современная графика, а новаторский рисунок непостижимым образом бережет традицию.

В 1999 году умер сотоварищ и соавтор Норштейна Александр Жуковский. Заставку завершал молодой оператор Максим Граник. По мнению Норштейна, время, ушедшее на заставку (1998–2000), несоизмеримо ни с финансовым, ни с творческим результатом. Какой-то непродолжительный период ее показывали на «Первом канале», потом «сдвинули» на «Культуру», потом – на «Второй канале» – пока не убрали вовсе. Константин Эрнст рассказывал Норштейну про негодующие письма зрителей. У нас от лица «возмущенных трудящихся» испокон веку запрещали и уничтожали все самое талантливое. Но может, и не лгал Эрнст: действительно юное поколение кока колы, взращиваемое «Лунтиком» и «Дятловыми», уже не способно принять открытый, не трафаретный взгляд на детство, наполненное не только радостью, родительской любовью, игрушками, но и детским страхом, сложным отношением ребенка к огромному миру. На одном из недавних творческих вечеров Норштейн показывал «заставку», которая была встречена овацией. Возможно, когда-нибудь и наше телевидение начнет не опускать, а поднимать планку детских передач (если вообще они сохранятся в «сетке»), дорастая до заставки Юрия Норштейна.



В один из вынужденных простоев японцы уговорили Норштейна принять участие в работе над альманахом по циклу стихов Басё «Зимний день». Стихи написаны в стиле ренку – «сцепленные строфы». 35 режиссеров мира получили по трехстишию, из которого каждый должен сделать свою «главу». Норштейну достались первые три строки, открывающие цикл:

Безумные стихи
Осенний вихрь..
О, как же я теперь в своих лохмотьях
На Тикусая нищего похож!

Зимний день
реж. Юрий Норштейн
худ. Франческа Ярбусова

У Норштейна вышел законченный фильм длиной в полторы минуты, который вписался в общий «хоровод стихов». А по ощущению это полутораминутное кино – законченное художественно-философское эссе. Норштейн сотворил с точки зрения японцев невозможное – встречу на экране Тикусая, обожаемого в Японии фольклорного персонажа (он шарлатан и святой, жулик, трудяга, лекарь), с великим поэтом Басе.

Тикусай бредет по лесу, прикладывая трубочку к деревьям – по-докторски слушает их дыхание. Ведет себя, как мальчишка, валяет дурака, подпрыгивает, загребает ногами листву. Пока не замечает сидящего на желтой листве Басё. Великий учитель философски рассматривает свое совершенно истлевшее кимоно, почесывается от укусов вшей. Да и шляпа Басё – сплошная дыра, у нас бы сказали – дырка от бублика. Тикусай, не раздумывая, отдает Басё свою более целую шляпу. А шляпу поэта, наполненную стихами, нахлобучивает на голову. Порыв ветра срывает шляпу, Тикусай ловит ее, но, убедившись

←
Зимний день
подготовительные материалы к фильму

Зимний день
фазы к фильму реж. Юрий Норштейн худ. Франческа Ярбусова

в ее непригодности, выбрасывает ее в небо, и она летит по небу вместе с листвой .. Басе, придерживая шляпу ни щего, бредет против ветра в другую сторону. Этот обмен «дырами», маскарад переодеваний, игра поэтическими смыслами наводят на размышления о бренности жизни, о ролях, которые мы на себя примеряем.

Тикусай – поэт и бродяга и вечный странник, и Басё – монах, поэт и бродяга, ищущий вдохновение в непрерывном пути. В этом, уносимом с экрана ветром кино, комическое смешивалось с трагическим, на их зыбком стыке раскачивался маятник судьбы творца .. Три строчки одушевлялись около полутора лет – строфы сцеплялись в визуальные строфы. Надо добавить, что Норштейн не был доволен сделанным и уже на свои деньги доснял и переснял отдельные сцены, предполагает доснять еще секунд 12–15 и сделать отдельный маленький фильм.

К кризису в «Артели» привыкли. Вся жизнь студии – сплошной кризис и хитроумные поиски выхода из него. У Минкульта Норштейн деньги не просит. Как он сам говорит: «Для меня унизительно стоять в очереди на тендер, в ожидании "дадут – не дадут"». Спрашиваю Норштейна: «При частоте катаклизмов, сбоев в работе, драмах и потерях – не закрадывалась ли мысль: а может кто-то там наверху "против"»?». Отвечает: «Я в подобные вещи не верю. Если работаешь радостно – отлетают и болезни, черные сглазы, разговоры о гоголевщине. Без азарта ничего не выйдет и без вмешательства "темных сил"» ..

Впрочем, сегодня и сам Норштейн не может до конца уразуметь, отчего «Союзмультфильм» так рьяно выживал их на улицу. Чем им мешала «Шинель»?

В 2005 году при поддержке Сбербанка состоялась выставка художников Норштейна и Ярбусовой в Пушкинском музее, где было представлено уникальное собрание. Помимо эскизов в залах Музея частных коллекций «ожили» и задышали трехмерные фрагменты из фильма, внутри стеклянных макетов «аквариумов», как называет их Норштейн, Ежик пытается выбраться из тумана, мальчик примостился на ветке вместе с воронами, над посетителями колышутся и подрагивают письма с фронта – «треугольники» из «Сказки сказок»..

Вернисаж стал для студии переломным. Дело в том, что к выставке был издан хорошего качества каталог, который неожиданно для всех начал лихо продаваться — за две недели был продан тысячный тираж. В дальнейшем в общей сложности за три четыре года было продано восемь тысяч экземпляров. После этого первого издательского успеха выпустили книгу «Ежик в тумане» с иллюстрациями Франчески Ярбусовой. Сначала на спонсорские деньги Екатерины и Владимира Соловьевых и компании «Бизнес Тренинг России» напечатали пробные пять тысяч, потом к ним уже сама студия выпустила еще двенадцать тысяч. К «Ежику» добавилась сказка «Лиса и Заяц», а позже «Путаница» Корнея Чуковского с иллюстрациями Ярбусовой еще 1967 года.

На книгу лекций Норштейна по мультипликации «Снег на траве» без сожаления тратили силы, время, средства. В 2008 году вышел превосходный фолиант в двух томах. Работа над книгой шла в период, когда тяжело болела Франческа, и было не до съемок. Теперь книга финансово «благодарит» создателей, дает им возможность работать. В общем, книги начали исправно кормить студию. Их можно купить и сейчас. Планируется второй тираж книги «Снег на траве».

К издательской деятельности следует прибавить и выставочную: во Франции в Мэрии Парижа, в Москве в Музее Востока, в Галерее на Солянке, в Японии в Музее мультипликации Джибли. Одна из последних выставок проходила в Японии в четырех разных музеях в течение года. Она включала в себя более 900 экспонатов. Но на ее «строительство» ушло десять месяцев, доход эта выставка не принесла. А еще лекции, творческие встречи со зрителями, мастер-классы на Высших режиссерских курсах и в школе-студии «ШАР».

По субботам на студии не протолкнуться. Приезжают покупатели: Норштейн продает свои книги — студии надо выживать. В итоге возникает замкнутый круг. Для того чтобы делать фильм, находить средства на его создание, приходится тратить время... чтобы издавать книги, оформлять выставки, делать рекламу, читать лекции... А значит, на сам фильм времени остается все меньше. Если пересчитать эти занятые все же второстепенным делом дни, месяцы, часы, прибавить к ним годы из вынужденных простоев и сложится «отложенное время» выхода «Шинели». Норштейн говорит: «Вынужденные простои на большой студии компенсируются возможностью членов съемочной группы работать на других фильмах. В маленьком коллективе любой простой по разным причинам не освобождает руководителя от необходимости платить зарплату. Таким образом, денег на содержание группы уходит больше, чем в крупных студиях. Большая студия — это страховое сообщество для коллектива. Вот почему мы ратуем за возрождение студии "Союзмультфильм"».

Сценарий «Шинели» начали писать с Людмилой Петрушевской еще в начале 1980-х. Сценарий менялся. Норштейн по несколько раз переписывал и дописывал эпизоды в соответствии с изобразительными требованиями и принципом съемки. Открывались новые свойства мультипликации. Норштейн любит цитировать Лорку: «Стихи становятся такими, какими они хотят быть». В далеком 1983-м сняли с Жуковским в тепличных условиях специально обустроенного под «Шинель» павильона «Союзмультфильма» первую сцену. Сегодня это самая знаменитая сцена фильма. В ней Акакий Акакиевич ест суп. Шедевр продолжительностью более минуты. В этих секундах характер, жизнь, мир витающего где-то на небесах героя, мудреца и младенца. В этих секундах впервые на экране возникло планетарное явление, многосложная симфония, имя которой Акакий Акакиевич Башмачкин. «Чиновник для письма». Тот самый, что «и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове». Схимник и арестант крошечной кельи: кровать, к которой приставлен стол, свеча на столе, зеркало — подставка для бумаг.

Когда эту сцену на экране увидел сам Норштейн, то... пришел в ужас. Рассказывают, он носился по коридору со вздыбленными волосами, как заведенный твердя: «Это же кошмар! Никуда не годится. Надо все переснимать». Невозмутимый оператор Жуковский сказал: «Ты с ума сошел. Все в порядке». Жуковский показал материал коллегам, те ахнули, восхитились. Попросили показать еще раз... Жуковский умел успокоить и настроить. Но прежде всего, он умел понять, он так же, как Норштейн, переживал за общую работу. Пытаюсь выяснить у Юрия Борисовича, что же его так огорчило при первой встрече с экранным Акакием Акакиевичем?

Объясняет так. Время работы длится долго, больше месяца. Затем вся эта долгая пора сомнений и прозрений, поиска, ошибок «усыхает» до полутора минут экранного времени. Ожидания всегда громадней, сцена внутри тебя «крутится» иначе. Ощущения «ожидаемого» и «увиденного» практически никогда не совпадают. «Никогда?» Нет, однажды совпали. В «Цапле и Журавле». Сложнейшая сцена, длится более 70 секунд. Последняя встреча в беседке Цапли и Журавля. Легкая шляпка, кружевная беседка — воздушный вальс Мееровича. Предощущение разлуки. Сцена сложилась. Увидев ее, Норштейн выскочил из просмотрового зала со словами: «Я сегодня гений», — ему удалось уложить на экране в единое целое с движением камеры переплывы, покадровую игру, психологические нюансы. И все это без ножниц, единым планом.

Личность важнее владения ремеслом. Описывать и скрупулезно анализировать «метод» Норштейна — дело бессмысленное. Потому что за пределами профессии и даже особенного цепкого видения маячит интуиция, жизненный и художественный опыт. И еще — тайное знание, «божественная ошибка», как любит повторять Норштейн, то, что не формулируется словами, но окрыляет профессиональное творение, вырывая его из законов гравитации, превращая в произведение искусства. Как говорил почитатель творчества Норштейна Александр Татарский, когда вся «сделанность», умение посыпается волшебным порошком.

К той первой сцене «Шинели» Норштейн привыкал недели две. Он вообще придерживается точки зрения, что рассчитать, предугадать все невозможно, да и не нужно. И при этом считает мультипликацию точной наукой, где все должно продумываться: по кадрам, по деталям внутри кадра. Но в крепких стенах этого «расчета» должна остаться едва заметная щель, чтобы солнечный луч мог пробиться. Чтобы не усыпить интуицию, инстинкт художника. Чтобы осталось пространство для возможной случайности, чтобы случайность эта удивила вас самих, спутала все расчеты. Ведь порой воплощенный на экране замысел — выстраданный, что смутно мерещился долгое время, потом долго и мучительно выстраивался под камерой — удивляет, поражает автора.

Шинель
фрагмент эскиза Франчески Ярбусовой

Эпизод «Акакий Акакиевич дома» будет развиваться. Норштейн создает из микроскопических деталей, подробностей быта и регулярных привычек — музыку гармонии существования Акакия Башмачкина. Собственно, он всего лишь следует за Гоголем, для которого деталь — и божество, и вдохновенье. Сгущенный быт разрастается до метафизического бытия. Башмачкин смотрит на тарелку с супом и не видит — весь в сосредоточенном приготовлении к сладостному таинству — переписыванию бумаг. Перед тем как взять ложку в рот, Акакий Акакиевич жмурится — не горячо ли? — втягивает в себя — не ощущая вкуса, витая где-то там далеко среди букв, разного рода официальных обращений, знаков препинаний. Забывается. И, шевеля своими цепкими черепашьими ручками пишет ложкою воображаемые прошения. Вдруг лицо его сморщивается — и — растягивается в блаженной улыбке. Чистый младенец (кстати, рост норштейновского персонажа куклы Башмачкина 58 см — рост новорожденного, голова — с ладошку) ... Урод и божество. Святой? Юродивый? Божий человек. Губы что-то шепчут. Молитву? Нет, он мысленно пишет, выводит в воздухе буквы. Насекомое. Божья тварь. Творец.

Образ мерцает, переливается смыслами, красками, настроениями. Никогда еще портрет на экране не обладал подобной подвижностью, текучестью, взнервленностью: переливами настроения, мерцанием перемен внутреннего состояния. Подсвеченные стеклянные слои перекладки превращаются в лифт, который несет нас в непостижимую тайну, загадку потаенного «я» чиновника Башмачкина, «мученика» 9 класса по петровской «Табели о рангах». Пушкин был чиновником 10 класса. Хлестаков — 14 класса. Вот Акакий Акакиевич пьет чай. Колет сахар на крошки щипчиками. Греет руки о чашку — холодно в Петербурге. В доме плохо топят. Холод вместе с колючим пронизывающим до костей ветром — равноправные персонажи картины. Башмачкин любовно чистит перышко, окунает легкое перышко в чернила (перелитые из большой бутыли), дует на него, приготовляется к таинству «писания». Бумагу ставит на сооруженный пюпитр,

с восхищением смотрит на нее Красавица! И начинает в одно касание свою ворожбу

Кстати, именно с ворожбой сравнивает анимацию учитель Норштейна выдающийся режиссер Федор Хитрук Для Акакия Акакиевича бумага — храм, торжественная светлая зала, наполненная прекрасными господами и дамами — буквами Этот чистый и вдохновенный акт творчества отражается на лице писчего симфонией эмоций Огонь свечи, дрожа, двоится в зеркале, освещая (освящая) таинство. Музыку, в которой слова ноты складываются в мелодии фразы. Тесная келья распахивается до беспределья мироздания, в центре которой он — маленький писчий, творящий свое Писание. Каждое движение, жест — символическое действо Вот он стягивает сапоги, наступив одной ногой на другую, . и вместе с вытянутой из голенища ногой появляется сползший носок. Вот он зябко кутается в плохонькое дырявое одеяло, смутно схожее с плащаницей — символ будущих страданий. Он сворачивается калачиком, в позе эмбриона

Возникает ощущение присутствия при таинстве рождения образа. В этом метафизическом действе визуализированная лаборатория энтропии. Характер вроде бы текучий, он рассеивается на глазах в сотню, тысячу иных, спрятанных «я» Вот Акакий Акакиевич ощупывает свою ветхую «подругу» — старую шинель В этом эпизоде прослеживается рифма со снятым позднее фильмом о японском поэте Басё. Там Поэт исследовал свое истлевшее кимоно, и нищий Тикусай даровал ему более целую шляпу

Шинель
эскиз Франчески Ярбусовой

Никто не протянет руки Акакию Акакиевичу, сбившемуся с пути, так и не сумевшему заново обрести мир гармонии. Об этом обмелении сущности божьего существа точно сказано у Аполлона Григорьева. «Вещь самая ничтожная становится для человека источником беспредельной радости и уничтожающего горя».

Эпиграфы нужны Норштейну для ощущения точки опоры, стройности миропорядка внутри фильма. Гармония, воздух картины рождается уже в вольном пространстве раскадровки. Первый эпиграф из Евангелия от Матфея, глава 6, стихи 19–21: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше».

Второй эпиграф из Блеза Паскаля: «Все тела, небесная твердь, звезды, земля и ее царства не стоят самого ничтожного из умов, ибо он знает все это и самого себя, а тела не знают ничего. Но все тела, взятые вместе, и все умы – и все, что они сотворили, не стоят единого порыва милосердия...»

Сердцевина замысла, главный пусковой момент, с которого начало биться сердце будущего фильма, стала фраза Акакия Акакиевича: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?». Она поразила Норштейна еще в детстве. Она и должна принадлежать ребенку. Главное чувство, которое может пробудить в человеке «Шинель» по Норштейну, – чувство стыда. Так что «Шинель» – это и история одной человеческой трагедии, и проповедь, и житие, и моральный кодекс. Акакий Акакиевич вовсе не выглядит нарисованным персонажем или перекладочной марионеткой. Он живой. Больше чем живой. Никакой, даже самый гениальный актер, подобное не сыграет.

Здесь и впрямь не только глаза, все лицо – как зеркало души: сложнейшая структура, в которой пульсирует эмоция, мысль, сомнение, тревога, внутренняя свобода, радость творчества. Лицо, которое проецировало бы трагедию ломкого времени. Норштейн складывает на ярусах десятки, а то и сотни мельчайших деталей: кончик капле видного носа Акакия Акакиевича, глаз с внимательнейшим прищуром, глаз удивленный, испуганный, масляный от удовольствия – одних глаз десятка два. А в отдельных ящичках: бакенбарды, подбородки, верхняя губа, нижняя губа, накладные волосы, глаза, носы, подбородки, морщинки, которые крепятся на лбу в зависимости от выражения лица. Всего по много.

Из этих живых молекул автор складывает и одушевляет малую вселенную, микрокосм отдельно взятого человека, которого уж никак не счесть «маленьким». Режиссер преступает социальные барьеры и с микеланджеловской отвагой лепит плотный почти бытовой образ Акакия Акакиевича в каждом штрихе кадра. А потом, с помощью света, фильтров размывает плотную вещественность, воспаряет над бытом, переводя изображение на язык поэзии. С помощью библейских мотивов возмездия, неукрощенного чувства стыда, пугающих своей безотносительностью вопросов жизни и смерти силится растворить физиологию кадра, озадачив зрителя уровнем вопросов к себе самому, мучительным поиском истины».

Норштейн не занят «экранизацией» в буквальном смысле слова. «Если не ощущаешь "Шинель" как свое собственное сочинение – не берись». «Шинель» – притча. Первооснова. Еще один евангельский сюжет. Когда к Евангелию обращается Брейгель, Леонардо – художники разного типа темперамента, философии, на основе одного текста они создают совершенно разные вещи. Так же, считает Норштейн, следует относиться к тексту Гоголя. Важно не впасть в зависимость, освободиться от Гоголя. Не стараться переносить «бережно букву и дух», не сливаться с гоголевским текстом. У кинематографа и литературы – разные стихии обитания.

Как проплыть между соблазнами очевидностей, распространенных трактовок и сделать нечто собственное? Он строит собственный мост к Гоголю: чтобы почувствовать существо «Шинели», нужно наложить ее на другие гоголевские тексты (не только гоголевские, но, к примеру, библейские). Тексты начинают просвечивать один сквозь другой, рождая новую энергию. В «Шинели» Норштейн увидел рифмы, ритм финала «Сорочинской ярмарки», атмосферу и темы «Вия». «Не гляди!» – слышит внутренний голос семинарист Хома Брут, стоящий в центре очерченного мелом круга... И смотрит-смотрит в лицо своей гибели. Акакий Башмачкин идет через площадь, сам себя уговаривая. «Только б не смотреть». «Шинель» – фильм о рождении, круговороте жизни и смерти. Гоголевский текст высвечивает внутри себя притчу, прослаивается библейскими мотивами. Автор стремится одушевить притчу фантазией, прояснить, воплотить то, что Гоголем не записано, но есть в подстрочнике.

За 20 лет работы над «Шинелью» поменялись общественные формации, президенты. Неужели окружающая, быстро меняющаяся действительность не вносит свои коррективы? Норштейн признается, что фильм и не может быть задуман от начала до конца. Сегодня он снимет сцену так, завтра – иначе. Весь мир вокруг, конечно же, действует на художника неизбывно, отражается, как в зеркале. И чем сильнее действует окружающая жизнь в данный момент, считает Норштейн, тем лучше для художественного произведения. Он не стремится привести все к конструктивному знаменателю, готовому знанию. Все, заранее намеченное, со временем приобретает

жесткость конструкции, становится идеологией. Норштейн называет это известкованием. На протяжении всех этих лет Норштейн сам с собой размышляет, о чем же «Шинель», каждый раз добавляя к вчерашним мыслям нечто новое. Его взаимоотношения с «Шинелью» — сиюминутные, живые, ускользающие и набирающие новую высоту. А «Шинель», она словно сама по себе разрастается, превращаясь в бесконечность. Как постичь бесконечность, достичь ее предела?

На протяжении многих лет с колоссальными перерывами ваяется сложнейшая художественная структура фильма с моцартовской ясностью интонации. Многолетний процесс создания картины изнурителен, трагичен, хотя и полон открытий, радости прозрений. Но как автор каждый раз после долгого перерыва может войти в то же состояние, в котором делал сцену, допустим год назад? Актер, наверное, этого сделать не смог бы. Но Норштейн не понимает моего вопроса. «А мне не надо никуда специально входить. Просто каждый день я вхожу в состояние жизни. Я в этой жизни живу». Фильм — огромная часть этой жизни. Фильм живет внутри режиссера... И вокруг. Норштейн — из тех редких людей, для которых профессия является совершенным продолжением бытия. Все течет единым потоком: судьба студии, судьба кадра. К моменту написания этого текста из запланированных 65 минут снято больше 25. Плюс огромное число заготовок, раскадровок. Необходимо одно... возможность работать.

Помимо верного сподвижника и соавтора Норштейна выдающегося художника Франчески Ярбусовой и сотоварища Александра Жуковского, над фильмом трудились талантливый кинооператор Игорь Скидан-Босин, художники Лариса Зеневич, Валентин Ольшванг, Елена Шарапова, Наталия Демидова. Жизнь фильма «Шинель» пронизана заботой и светом редактора фильма Наталией Абрамовой, верным другом всей студии. Снимает фильм кинооператор Максим Граник, талантливый ученик известного киноэкспериментатора, авангардиста Владимира Кобрина. Жизни студии помогают бухгалтер Таисия Петровна Киселева и помощница Норштейна Татьяна Усвайская. Долгое время ангелом-хранителем, домоправительницей и «королевой супов» работала на студии Зинаида Михайловна Никулина.

Почему так трудно Норштейну? Ведь его рукотворную многоярусную перекладку, его метод, включающий художественные и технологические открытия, изучают в киношколах мира, поражаясь: неужели без компьютера можно достичь подобной глубины и сложности кадра? Он идет исключительно нехожеными тропами. Всегда первый. Опирается на собственный художественный и

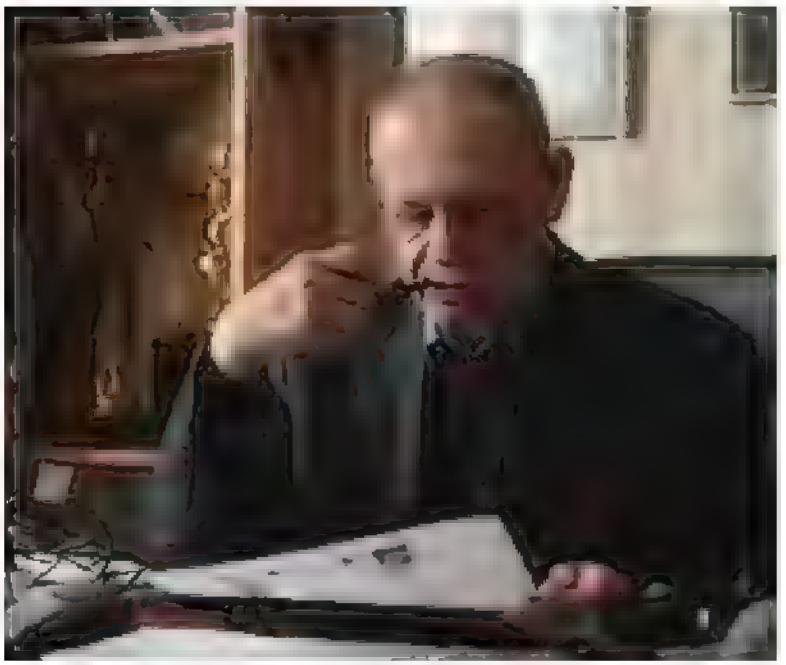
Зимний день
эскиз Франчески Ярбусовой

жизненный опыт. Черпает вдохновение в складках памяти (а память у него цепкая, вещественная, одухотворенная. Если есть абсолютный слух, то у Норштейна — дар абсолютной памяти). Использует опыт мирового искусства, эстетические и смысловые открытия советской мультипликации. Осваивает неведомые территории и пространства необъятного искусства анимации. Пишет новые страницы в постижении мира человеческой души.

Только ли «Шинелью» он живет? Нет. «Шинель» спрятана, пульсирует внутри иного громадного замысла. Еще только маячила работа над повестью Гоголя, а Норштейн уже начал размышлять о фильме по Книге Иова. Замысел для титанов. Титанов в современном кинематографе почти не осталось. Норштейн — из последних.

Гарри Бардин /

Стайер: Заставить себя любить



Гарри Бардин

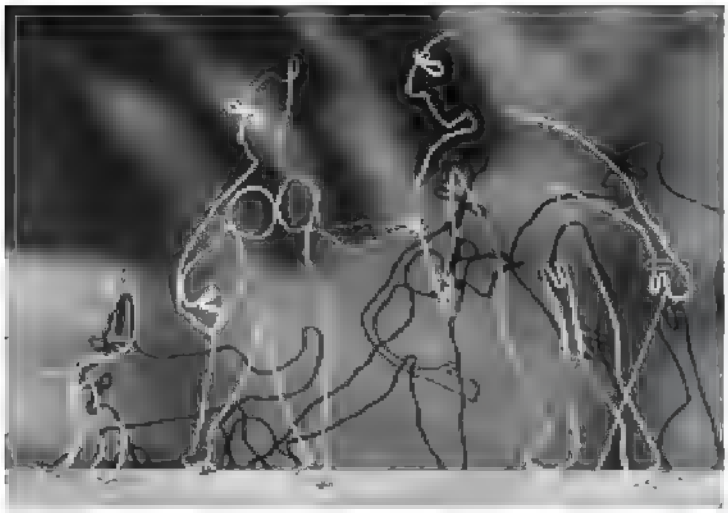
Гарри Бардин — один из самых титулованных режиссеров анимации. В его лавровом венке призы фестивалей в Каннах, Анесси, Лос-Анджелесе, Лондоне, Лейпциге, Шанхае, Госпремия России. Бардин абсолютный рекордсмен национальной премии «Ника». Но когда б вы знали, из какого сора произрастают фильмы режиссера!

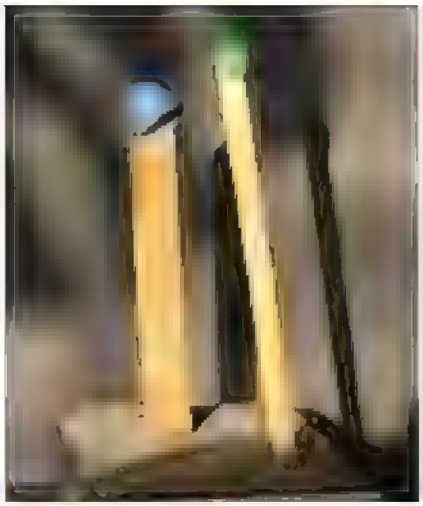
У Бардина уникальный дар одушевлять прозаические вещи: веревки, столовые приборы, спички, проволоку. Впрочем, сам материал не является поводом для формотворчества или оригинальничания. С помощью этой прозы ширпотреба он слагает философские анимационные поэмы о жизни и смерти, любви и войне. Его «Конфликт» (1983) сложился из спичек как метафора мгновенного сгорания жизни, разыгранная войском одинаковых серноголовых. В «Браке» (1987) все персонажи вывязаны из веревок. При этом герои индивидуально портретированы. Образ распадающихся связей передан самой фактурой. Он и Она, с узлами вместо голов, разрывают любовь в веревочные клочья, а затем пытаются сколоть ее булавкой.

Материал ленты «Выкрутасы» (1987) сформулировался на уровне идеи. Проволока! Из нее же можно сплетать, созидать мир и уничтожать сотворенное. Моток металлической нити — божественная глина. Из нее скручивается Адам. Потом он строит себе проволочный дом, сажает деревья, создает Еву. И дабы защитить свой мирок, окружает себя забором. Так проволока из символа надежности превращается в метафору враждебности. Образ тюрьмы сознания, самопленения человека, отрезающего себя от других, одну страну от другой, сделан из самого обычного мотка проволоки.

Эта ломаная и скрученная из металлической нити история оказалась универсальной философской притчей, равно понятной и принятой по обе стороны границы. Удивительно, что в Госкино купились на представленную режиссером экспликацию: «В фильме исследуется психология частного собственника, которую мы можем наблюдать на садово-кооперативных участках». Потаенный смысл картины про то, что железный занавес — та же колючая проволока, отъединившая нас от всего мира — цензоры прохлопали.

Кот в сапогах
персонаж из фильма
реж. Гарри Бардин
худ. Аркадий Мелик-Саркисян





Выкрутасы
реж Гарри Бардин
худ Ирина Леонтьева

Конфликт
реж Гарри Бардин
худ Николай Титов

Бумага в «Адажио» (2000) — тоже не просто материал, но и образ хрупкой жизни, разлетающейся мелкими клочками в небытие

Еще были пластилиновые искрометные скетчи «Тяп ляп, маляры» (1984) и «Брэк!» (1985), в которых аниматоры пальцами мяли и ежесекундно видоизменяли персонажей

Что бы ни делал режиссер, он всегда обращается к детскому опыту человека Бардин придумывает правила обитания в условной стихии. вот коробок спичек, вот моток проволоки, вот листок бумаги. А что если .. И вовлекает зрителя в непредсказуемую игру И саму игру рассматривает как превращение

Из фильма в фильм Бардин подтверждает собственное режиссерское кредо авторское кино, привлекательное для зрителя Он отвергает саму идею фестивального артхауса: «Представляешь, если б я подумал: „А не сделать ли мне фильм для Каннского фестиваля?"». И в итоге снял «Выкрутасы», удостоившиеся Пальмовой ветви

До того как в 1991 году организовать независимую студию, Гарри Бардин проработал на «Союзмультфильме» 15 лет, в течение которых создал 15 картин В 1990 м группа Бардина закончила работу над фильмом «Серый Волк энд Красная Шапочка». Лихой мюзикл, оттолкнувшись от хрестоматийного сюжета, пересказанного и Шарлем Перро, и братьями Гримм, воспарил в облака перестроечной эйфории

Бардин рассказывает истории, исходя из собственного опыта, а также даты и места рождения фильма. Поэтому он считает Михаила Горбачева соавтором «Серого Волка энд Красной Шапочки». Президент говорил про общеевропейский дом? Вот и возникла парижская бабушка, которую в советский период не рекомендовалось упоминать в анкетах. А раз нынче все можно и границы перестали быть железобетонными, то Красная Шапочка со своим пирогом поперлась по шпалам проведать бабушку в Zagranica – так в фильме именуется место обитания старушки (хотя живет она конкретно в Париже, прямо под Эйфелевой башней)

В его картине задолго до американских сказочных ревю вроде «Шрека» встречаются персонажи разных сказок Всех их пожирает страдающий непомерным аппетитом уголовник Волк Но завершается все хорошо. Горбачевская эйфория вылилась на экран надеждой на скорейшие преобразования

Тем временем «Союзмультфильм» ветшал, превращался в руины физически и морально Переживая за студию, Бардин ухватился за носившуюся в воздухе идею создания огромного творческого комплекса. С этим проектом он пришел в Союз архитекторов и встретил там поддержку. Предполагалось, что город выделит ряд небольших зданий в районе Сухаревской площади После реконструкции планировалось объединить их в комплекс со стеклянным куполом, включающий в себя рисованную и кукольную студии, кинотеатр, курсы, музей, магазин Даже в Европе подобного не было. Но на «Союзмультфильме» эта идея не вызвала отклика

Страна еще распевала песенку Водяного «А мне летать – охота!» из бардинского «Летучего корабля» (1978), его пластилиновый мини мюзикл «Серый Волк энд Красная Шапочка» только что с фурором прокатился по главным анимационным форумам мира, а Бардин со своей

постоянной съемочной группой уже ушел с «Союзмультфильма» в непредсказуемое свободное плавание. И это в начале девяностых, когда отечественный кинематограф впадал в депрессию и летаргический сон.

Сначала студию хотели назвать «Второй дом». По сути, так оно и вышло. Перво-наперво Бардин сделал столовую для студийцев. Даже в самые трудные безденежные годы в «доме» было что поесть. Но все-таки главная задача — создать творческую атмосферу. И кажется, это получилось.

Имя «Стайер» понравилось всем. Студийцы готовились к долгому пробегу. Среди пионеров были мастера анимации: Аркадий Мелик-Саркисян, Ирина Собинова-Кассиль, Лидия Маятникова, Наталья Тимофеева, Валерий Струков.

История студии — сюжет для небольшого романа: как искали помещение с помощью знаменитых людей и случайно сами нашли пристройку к блочному дому на самом краю Москвы; как пытались обустроить голые стены и радовались первому купленному фонарю; как приходили рэкетиры... К счастью доморощенные гангстеры с детства любили Водяного и даже изысканного «Ежика в тумане». Так что неприятная встреча закончилась миром. Кстати, подобные истории случались чуть ли не на всех студиях. В начале 1990-х рэкет был одним из самых продуктивных способов заработать.

Из подручных средств у студийцев было лишь желание — ни оборудования, ни камер, ни станков. Если помните, в советские времена нужное и ненужное несли с работы. В «Стайер» всё волокли из дому. «Несунам» очень помогала помойка. Оттуда тащили краску, арматуру и прочие материалы.

Вера в собственные силы возникла у студийцев после рекламы кока-колы, высоко оцененной в Голливуде. Вместо слетевшей с крюка кукушки на часах болталась бутылка, и одуревшая птица кричала не «ку-ку», а «кока-кола!». У рекламы американского напитка был русский оттенок: заморская птица Кока появлялась из матрешки, а в кадре шел снег.

Первым фильмом студии стал «Кот в сапогах» (1995). Обычно в этой сказке всех занимает обделенный сын мельника, которому манной небесной на голову сыплются дары. А что же Кот? Как сложилась судьба дающей сторонь? Бардин героем фильма делает Кота, свободно говорящего по-английски, пытающегося своих соотечественников вытащить из грязи и беспробудного пьянства. Разве эта история не оказалась провидческой? Вспомним хотя бы о Джордже Соросе. С ним поступили, как с Котом — все взяли, а потом выбросили без «спасибо» и «до свидания»...

Это самый горький, самый пессимистичный и, возможно, самый личный фильм режиссера. В финале хозяин Кота остается на перепутье: то ли водку пить, то ли снова на небо глядеть в ожидании очередной манны.

«Кот в сапогах» — социальная сатира, метафорическое высказывание о современной жизни Отечества. Бардин еще раз продемонстрировал, что анимация умеет быть злободневной. Фильм заряжен атмосферой разочарования, которое настигло общество после первых лет горбачевской эйфории, когда стало понятно, что ни 500, ни 700 дней не преобразят страну. Фильм жестко раскритиковали как антироссийский. Раздражала и стилистика: пластилин обретал формы неприглядного шероховатого мира, утопающего в безнадежье. Российские фестивали отказались брать картину. Бардин же отстаивает свою правоту и сегодня: «Упреки в злопыхательстве были бы справедливы, если бы я жил в Зимбабве или Бразилии. Но я живу в моей стране, люблю ее, вместе с ней маюсь, переживаю за то, что в ней происходит, и имею право на собственную точку зрения».

Кот в сапогах
персонаж из фильма, реж. Гарри Бардин, худ. Аркадий Мелик-Саркисян

Режиссер признается, что, несмотря на всю мрачность «Кота в сапогах», в фильме нашли отражение иллюзии, надежды на возможные перемены, в плену которых в то время еще жил автор. Если бы он делал картину сейчас, то снял бы историю гораздо жестче.

«Котом в сапогах» студия доказала свою жизнеспособность. Сказка Перро стала поводом для серьезного разговора с современниками о русском менталитете. Сегодня картина неожиданно набирает новое дыхание, распространяется в Интернете, популярна у молодежи.

Бардин предпочитает объемную анимацию. Давным давно он задался вопросом: почему дети не любят кукольное кино? Оттого, что куклы им ближе, а значит, меньше удивляют? Эти маленькие фигурки легко уложить, накормить, с ними вообще можно делать что угодно. А оживший рисунок — то, что неподвластно. В рисованной мультипликации чудо заключается в одушевлении линии. «Вот почему, работая с куклами, каждый раз приходится преодолевать эту „нелюбовь", — говорит Бардин. — И если ты с первых минут не заставил полюбить твоих персонажей — можешь стреляться. Такая у нас работа — заставить себя любить».

Художник Ирина Собинова-Кассиль

В рисованной мультипликации тиражируется рисунок. Он проходит по конвейеру через многие руки: фазовка, прорисовка, заливка. В какой то степени автор теряет контроль над фильмом. В объемной же анимации режиссер выстраивает композицию кадра вместе с художником и оператором под камерой.

Бардин, как артист, вначале репетирует: представляет всю сцену, ищет, где, в каком месте будет музыкальный, пластический, эмоциональный акцент. Актерское прошлое сильно помогает режиссеру. Он может исполнить и пуховую Чучу, и проволочного человека, и ветер, срывающий соломенную крышу птичьего двора. Перед тем как снимать «Гадкого утенка», он с секундомером проиграл все 740 сцен и «протанцевал» всю хореографию. Так он и строит драматургию, запомнив, что придумал, пытается донести нафантазированное сначала до мультипликаторов, потом до экрана. Импровизация допускается, но в минимальных пределах, в русле общей драматургии.

Мало кому режиссер признается в том, что и сам не очень то любит куклы. Кукольную мультипликацию он называет «отделением реабилитации после инсульта». Действительно куклы, как правило, неестественно, тупо, дергано двигаются. Их движение по своей природе лимитированное. Ощущение, будто на экране инвалиды. То ли дело пластилин — у него живая, «бесхребетная» пластика.

Пластилин — любимейший материал Бардина. У режиссера свои законы и правила лепки, отличные, к примеру, от опыта знаменитого пластилинового режиссера Ника Парка. Парк использует множество заготовок: улыбки, носы, брови, гримасы, лица, головы всех размеров — и просто меняет их во время съемок. Для Бардина пластилиновая технология ценна прежде всего естественной и быстрой пластичностью, изменчивой скульптурностью. Поэтому на студии «Стайер» не делают детали заранее, все лепится прямо под камерой. Там же персонажи одушевляются. Происходит чудо рождения жизни — здесь и сейчас. Бардин шутит, что его мультипликаторов можно разыскать по отпечаткам пальцев, оставленных на персонажах. Это тепло руки несет печать индивидуальности мультипликатора.

Особые отношения у Бардина сложились и с музыкой. В анимации не найти более музыкального режиссера. Он не ищет мелодической подбивки для той или иной истории. Режиссер слушает музыку, и она рождает движение, пластические метаморфозы, дает фантазии импульс. Если для любого другого мультфильма первично сценарное слово, то для Бардина в начале стоит музыка.

Музыкальные темы дарят каждому из его фильмов оригинальный запоминаемый характер. В «Браке» история любви рождается из мелодии Чаплина к «Огням

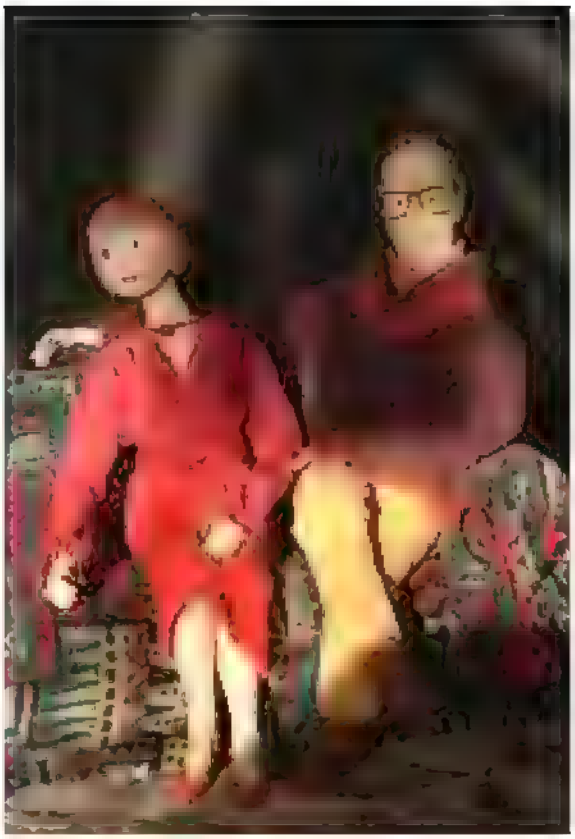
большого города». Основная сцена «Брака», кульминационный бой, решена как комический танец, под страстное аргентинское танго Вильольдо «Ревность». Торжественная интродукция «Банкета» разыгрывается под «Щелкунчика» Чайковского, после чего нарядное торжественное застолье катится в какофонию звуков, свалку вместо пира. В финале «Конфликта» (1983) безутешной кодой звучит реквием малоизвестного композитора времен барокко Алессандро Марчелло.

В фильме «Серый Волк энд Красная Шапочка» Бардин отказался от симфонического принципа развития одной или двух партий, он составляет попурри из любимых мелодий. Тема Красной Шапочки — «Подмосковные вечера». Француженка бабушка напевает легендарные мотивы Пиаф. А вокруг разворачивается настоящее музыкальное пиршество: «Урожайная», «Ой, цветет калина», «Песенка крокодила Гены». В этой оркестровой партитуре неподалеку от Шаинского и Дунаевского скромно примостились Вебер, Штраус и Гершвин.

Монтаж музыкальных тем «Кота в сапогах» еще более непредсказуем и выразителен. Музыка вступает с действием в иронический диалог. Беспросветность жизни, утопленной в нечерноземной грязи, акцентируют частушечные «Страдания». Француз, радуясь, что его не сожрал Людоед, поет «Марсельезу». Герой Ваня Карамазов от переизбытка чувств заходится в песне «Я люблю тебя, жизнь».

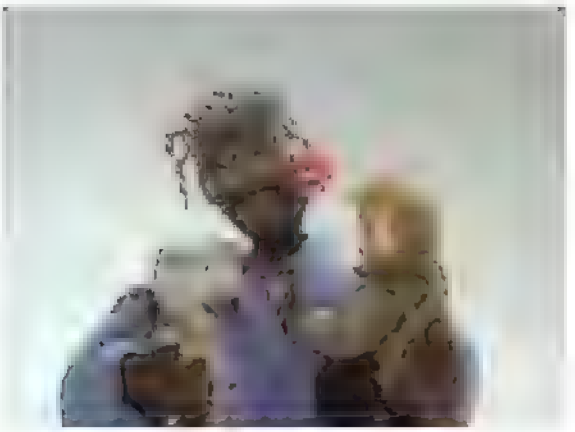
Но бывают и исключения. Например, в «Выкрутасах» музыки нет вовсе. Да и в «Адажио», по словам автора, сначала была идея. Потом — бумага. И только после — Альбинони. И все же именно музыка держит внутренний каркас фильмов Бардина, диктуя монтажный язык, пластику и тайминг.

Самый долгоиграющий проект студии «Стайер» — «Чуча» (1998–2004) — тоже начался с музыки, точнее с ностальгии по нестареющим мелодиям Глена Миллера. Фильм выстроен с тщательностью нотной записи, представляющей собой попурри из знаменитых произведений композитора. Здесь есть главная партия — «Chattanooga choo choo»; побочная партия — нежная мелодия «Serenade In Blue», возникающая в комнате мальчика, героя фильма, тема любви — «I Know Why», тема битвы — «In The Mood». Ритм, монтажное движение, порой даже некоторые сюжетные повороты подчиняются дыханию мелодии и ее оркестровке. Каждая «Чуча» имела своего крестного музыкального отца: первая — Глена Миллера, вторая — Исаака Дунаевского, третья — воображаемый тандем Жоржа Бизе и Родиона Щедрина.



↑
Художник Татьяна Молодова

Чуча
персонажи куклы из фильма
реж. Гарри Бардин
худ. Аркадий Мелик-Сархисян



Чуча
реж. Гарри Бардин
худ. Аркадий Мелик-Саркисян

Проект изначально создавался для широкой аудитории. Бардин остро чувствовал вакуум качественной зрительской анимации в 1990-х. Вместе со своими сподвижниками он дежурно возмущался ширпотребным детским продуктом, выдаваемым на-гора телевизором. Но однажды, услышав себя, подумал: «Вместо пафоса негодования покажи, как надо, если ты профессионал. Простая вроде бы задача — сделать кино, которое бы мне понравилось, будь я ребенком».

Режиссер давно размышлял о том, что именно дети стали жертвами множественных социальных переустройств и технических революций. В результате всеобщей механизации современной жизни дети оказалась обделенными любовью, вниманием родителей, погрязших в заботах: надо заработать, одеть, обуть, накормить... Где же взять еще и время на общение? И тогда сочинилась «Чуча».

В первой «Чуче» (1998) взрослые за исключением родителей лишены голов. То есть, по всей видимости, этот орган существует, но где-то там, выше линии кадра. Зрителю же видны лишь нарядно оформленные туловища и ноги. В абсурдном пространстве топающих и танцующих нижних конечностей ребенок безуспешно пытается найти себе местечко. Страдающему от одиночества маленькому человеку жизненно необходим друг. А если товарища нет, то можно его нафантазировать.

Из выброшенного на чердак барахла мальчик мастерит себе няню. Перевязывает старую подушку подтяжками, делает немыслимых размеров бюст. Очки, ловко посаженные на боксерскую перчатку, поблескивают лукавством. Поверх спутанной кудряшками магнитофонной пленки нахлобучен полосатый колпак. В результате нехитрых манипуляций возникает взбалмошная экстравагантная мадам, отдаленное подобие Эллы Фицжеральд — создание отнюдь не эфемерное. Таким образом, включая ребенка в процесс создания и одушевления персонажа, автор впускает зрителя в свою лабораторию, делает его соучастником и сотворцом игры.

Эта непритязательная история пестрит откровенными парафразами классических детских сказок, и не только «Мэри Поппинс». К примеру, битва Чучи с мышами под предводительством зловещего короля — вариация на тему «Щелкунчика». Новогодние шалости Няни и изумление родителей при виде массивной пришелицы с чердака — явная отсылка к повести «Малыш и Карлсон, который живет на крыше». Бардин находит для этой сцены свою поразительно точную коду: переступив порог детской, растерянные родители превращаются в вихрастого мальчишку и девочку с прыгалками.

Для воплощения простодушной истории о дружбе реального мальчика и придуманной им няни режиссер использует сплав несоединимых элементов. Пространство абсолютно достоверного макета – пушистый снег, огоньки в примороженных окошках, расчищенное стекло катка, подробности домашнего быта – становится местом волшебного действа. Центр пересечения сфер – крошечная фигура мальчика. Маленький герой вылеплен из пластилина, что делает персонаж особенно незащищенным.

Бардин – сказочный реалист. Оттого завершается фильм звоном молоточков рождественской песенки «Jingle Bells», символом детских ожиданий новогодних чудес.

Подушечная Няня оказалась живучим персонажем. Не думаю, что продолжение фильма прогнозировалось сразу. Говорят, сами студийцы душевно приросли к своей Чуче и уговорили Бардина развить историю. Тогда он решил: если первая «Чуча» о любви, то вторая должна быть о дружбе и приключениях, которые эту дружбу проверяют, а третья...

Режиссер склонялся к любовному треугольнику. Появилась «разлучница» – заблудшая собачонка. Значит, тема ревности? Сама собой возникла высоченная музыкальная планка – «Кармен-сюита». В общем, это был весьма авантюрный план.

В период долгого процесса создания трилогии Бардин неожиданно изменил «Чуче», чтобы «поиграть» с бумагой. Изысканная объемная графика «Адажио» на музыку Альбинони – философское эссе про толпу, ее ненависть к «другому», постороннему.

История возникновения фильма такова. Средств на запись музыки для второй части «Чучи» не было. Но студия не могла простаивать. Пришлось срочно выдумывать сюжет с копеечным бюджетом. С бумагой Бардину давно хотелось поработать. В дословном переводе с итальянского адажио – «тихо, медленно, осторожно». Бардина привлекла торжественность поступи произведения Альбинони, реконструированного Ремо Джацотто. Органная стать, отрыв от притяжения струнных – словно шествие не по земле, но над ней.

На фильм ушло всего две пачки бумаги. Самой дорогой статьей расходов была запись музыки в исполнении оркестра Караяна. Звездный оркестр потребовал 16 тысяч долларов – сумму для него почти благотворительную, а для студии неподъемную. Бардин обратился к владельцам прав с просьбой войти в положение. В результате оркестр скостил 4 тысячи. Тогда режиссер встретился во Франции с Франсуа Соломоном, меценатом, любителем анимации вообще и российской в частности. Узнав о проблеме, Соломон спонсировал запись.

Адажио
реж. Гарри Бардин
худ. Аркадий Мелик-Саркисян

Для кого то фильм «Адажио» – философская притча, история Христа, Мессии. Для Бардина это прежде всего вечный и трагический сюжет о серой толпе, которая каждый раз наступает на грабли ненависти и невежества. В финале, уже после изгнания и исчезновения Белой птицы, приходит Черная. Но толпа по-прежнему – монолитно серая. Она не потерпит чужаков.

После «Адажио» студия вернулась к «Чуче»: три отдельные главы были собраны в полный метр. Картина, которой «Стайер» посвятил шесть лет жизни, вышла на экран тихо и незаметно, словно в строжайшей тайне от зрителя. Прокатом занималась компания «Каро фильм». Бардин полагает, что его «Чучу» специально притормозили, чтобы дать ход другой ленте. И все же в кинотеатрах «5 звезд» и «Ролан» фильм с успехом демонстрировался почти два месяца, без всякой рекламы и поддержки прессы. А DVD с «Чучей» до сих пор активно продаются.

Перефразируя Людовика, отождествившего себя с государством, можно сказать, что «Стайер» – это Бардин.

Мощности студии рассчитаны на один проект. Полный метр требует особой степени концентрации всех цехов.

Но несмотря на все трудности, режиссер вновь замахнулся на полнометражный фильм. Несколько лет студия работала над созданием кукольного «Гадкого утенка» (2010). Саундтрек картины составили мелодии

Гадкий утенок
персонажи из фильма реж. Гарри Бардин, худ. Кирилл Челушкин, Аркадий Мелик-Сарьясян

Чайковского в аранжировке Сергея Анашкина, для которого Бардин подробно прописал все драматургические акценты и инструментальные повороты. Режиссер сам подобрал фрагменты из «Лебединого озера» и «Щелкунчика». Записал музыку Национальный филармонический оркестр под управлением Владимира Спивакова, который накануне встречи грозил режиссеру: «Покорежишь Петра Ильича – записывать не буду!». Посмотрев партитуру, Спиваков смягчился. Юлий Ким сочинил стихи. По сути, все вместе они создали новый детский мюзикл, который может иметь самостоятельную сценическую жизнь.

Федор Хитрук в разговоре с Бардиным заметил: «Насколько я помню Андерсена, там и действия то минут на десять». Продолжительность киномюзикла «Гадкий утенок» – чуть меньше полутора часов.

Бардин попытался создать действо, магнетическое в своей пластике и чувственной эстетике. Для этого он привлек к работе необыкновенного художника Кирилла Челушкина, живущего в Париже. Его эскизы изысканны, поэтичны, нежны по цветовой гамме. Каждая созданная им для фильма птица обладает индивидуальностью. А ведь в «Гадком утенке» огромная массовка – около 500 кукол, целый птичий мир. К тому же в одном кадре совмещается сложнейшая техника: куклы, пластилин, плоская марионетка плюс дары самой настоящей природы – травинки, камыши, ветки, мох, цветы.

Обитатели птичьего двора сделаны из гибких конструкций, покрытых настоящими перьями. Главный герой, утенок, вовсе не гадкий, обаятельный – единственный пластилиновый персонаж, беззащитный в своей незавершенности.

В начале фильма он – иной, не такой как все. Не правда ли, схожая тема в «Адажио», где белая бумажная птица затаптывалась серой толпой? Но пластилиновая основа утенка с самого начала дает надежду на то, что он превратится в лебедя и, в отличие от оседлых домашних пернатых, взлетит.

История утенка в фильме – не столько история превращения, сколько путь самопознания. Для Бардина это кино и о толерантности, о том, как «другие» существуют рядом с нами.

Поэтому режиссер перенес сказку Андерсена на российскую почву – с показушными парадами на Красной площади, армией, детским садом, коммунальной кухней, со всеми реалиями прошлого и настоящего. Это картина про нас..

«Гадкий утенок» — еще одна попытка создать гибрид авторского кино с мейнстримом. Режиссер настаивает на необходимости «увязать ежа с ужом»: «Из работы в работу я доказываю, что авторская мультипликация может быть коммерческой. А коммерческая не обязательно потрафляет дурным вкусам. Кинематограф Чаплина — коммерческий, но и высоко художественный».

Если вначале на студии работали всего шесть человек, то сейчас — двадцать шесть. В основном «Стайер», как и многие прочие кинопредприятия, существует за счет средств, выдаваемых государством. Конечно, их не хватает. Например, Минкульт взял на себя только половину бюджета «Гадкого утенка». Недостающие средства Бардин ищет сам. Порой годами. Это сильно тормозит и без того трудоемкий процесс создания фильма.

Часто Бардину говорят: «С твоим-то именем... Ты же бренд, лауреат!». Увы, по признанию режиссера, сколько он ни «танцевал» перед олигархами и банкирами историю «Гадкого утенка», доводя их и себя до слез, денег так и не получил.

За два десятилетия студия сняла всего четыре фильма. Но если сложить их хронометраж... «Кот в сапогах» — 27 минут; «Чуча» — 90 минут; «Адажио» — 10 минут; «Гадкий утенок» — 75 минут! А ведь в советскую эпоху съемочная группа в год делала примерно одну часть — это лишь 10 минут.

За годы совместного существования студийцы превратились в семью с общими радостями, проблемами, потерями. Когда студию покинули четверо из зачинателей «Стайера», в том числе Аркадий Мелик-Саркисян и Наталья Тимофеева, у всех было ощущение катастрофы. Но студия набрала новую команду, обучила молодых мультипликаторов.

Сегодня «Стайер», оснащенная современной аппаратурой, может себе позволить самые смелые проекты. Но Бардин стремится сохранять традиции кукольной анимации, к которым его приобщили замечательные учителя на «Союзмультфильме».

Его будущий фильм «Рондо» наверняка тоже будет сочинен из какого-то особенного материала. Известно, что в основе картины — «Интродукция и рондо каприччиозо» Сен-Санса в исполнении Исаака Стерна. Музыка вдохновила Бардина на еще одну притчевую историю о жизни и смерти. Для режиссера притча — лучший способ растормошить, взволновать зрителя, поговорить с ним о существенном, что волнует его и всех нас; возможность сформулировать трудные вопросы, которые будут долго тревожить, будоражить, лишать покоя. Потому что для мультипликатора Бардина покой и жизнь — вещи несовместные.

Рондо
эскизы к фильму

Рондо
персонажи «куклы»

Андрей Хржановский. «ШАР». «Мастер-фильм». «Губерния» / Школа мастеров

Андрей Хржановский

Школа аниматоров-режиссеров – сокращенно «ШАР». Крутится-вертится с апреля 1993 года по инициативе четырех китов отечественной анимации Федора Хитрука, Андрея Хржановского, Юрия Норштейна и Эдуарда Назарова. Наиболее активный вклад в создание студии внес Андрей Хржановский. По его признанию, оставаться на «Союзмультфильме», который развалился на глазах, было унизительно. В итоге самые именитые режиссеры ушли.

К этому времени Федор Хитрук и Эдуард Назаров уже прекратили режиссерскую деятельность. Можно говорить о беспрецедентной требовательности к себе, о личных драмах выдающихся мастеров. Но в результате российская анимация недосчиталась целого ряда если не шедевров, то первоклассных образцов. Зато начинающие мультипликаторы обрели выдающихся учителей, полностью сосредоточившихся на обучении, передаче тайн профессии – и в итоге, что очень важно, сохранилась связь, не прервались традиции отечественной мультипликационной школы. Это сыграло и на пользу школы-студии «ШАР», которая замышлялась как теплица по взращиванию талантов. Был и другой резон создания «ШАРа». На Высшие курсы сценаристов и режиссеров (ВКСР) принимались студенты только с высшим образованием и только на два года. Много талантов сразу же отсекалось по формальным признакам. У «ШАРа» таких ограничений не было, а педагоги и программа обучения была схожа с ВКСР.

Руководителям студии хотелось организовать такое объединение, в котором преподавание и производство оказались бы естественным продолжением друг друга. «ШАР» стал примером осуществления старинной идеи преемственности: от классиков к юным последователям и ниспровергателям. Такая модель подобна мастерской времен Возрождения – когда процесс обучения превращается в совместную работу жизнь мастера и ученика. А потом воспитанники становятся не только самостоятельными творцами, но и педагогами. Например, сейчас в школе студии преподают бывшие выпускники Высших курсов, режиссеры Алексей Демин, Иван Максимов и Михаил Алдашин.

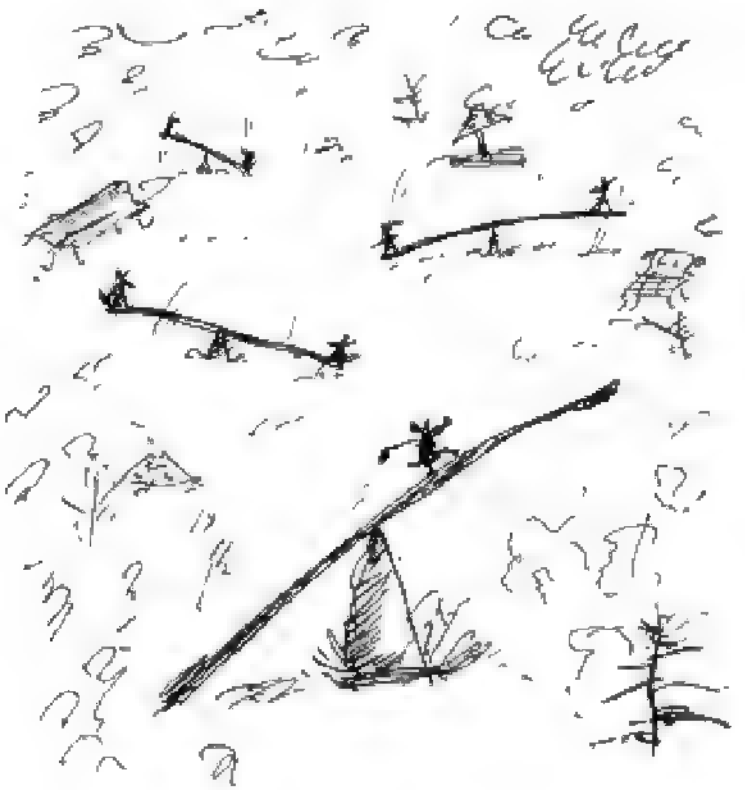
Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину
реж. Андрей Хржановский
худ. Марина Азизян, Владимир Светозаров и Михаил Гаврилов

Под приглядом мастера дебютант трудится, а также изучает теорию на Высших курсах сценаристов и режиссеров, где преподают мэтры

Скорее всего, высокочтимые имена учителей определили траекторию полета «ШАР» как студии по обеспечению фестивалей авторской анимацией Как только производство фильмов наладилось, коллекция призов стала пополняться бесперебойно. Трагедийная новелла Андрея Хржановского «Лев с седой бородой» (1995) получила главный приз фестиваля «Окно в Европу» в Выборге, а потом еще и «Нику» за лучший анимационный фильм года Социальная эксцентриада Алексея Демина «Аттракцион» (1995) прокатилась по мультипликационным смотрам мира и была номинирована на каннскую «Золотую пальмовую ветвь». Изощренно и изобильно расписанная картина Александра Петрова «Русалка» (1996) удостоилась оскаровской номинации. Если бы у шаровских работ была возможность контакта со зрителем, им был бы обеспечен успех

Своей производственной базы у студии «ШАР» не было — помещение арендовали на ВКСР, станки на «Союзмультфильме» и «Анимафильме» И фильмы создавались в сотрудничестве с другими студиями

Аттракцион
эскизы к фильму реж и худ Алексей Демин



«ШАР», формально «прописанный» на маленьком пятачке в мансарде «Киноцентра», стал местом встречи разных художественных миров: графика северных сказов Оксаны Черкасовой («Нюркина баня», 1995) и раскрепощенный, но в то же время математически выверенный рисунок Ивана Максимова («Либидо Бенджамина», 1994), акварельная лирика Алексея Харитиди («Однажды у синего моря», 1998) и летящие линии Екатерины Соколовой В ее фильме «Наступила осень» (1999), созданном по мотивам книги «Трудолюбивый Пушкин» Андрея Битова и Резо Габриадзе, заточенное перо стремится догнать неуловимую быструю, как течение, пушкинскую строку

Многие работы создавались на разных студиях страны. «Русалка» — совместное производство со студиями «Рысь» и «ДАГО» На Свердловской студии сняты «Бабушка» (1996) Андрея Золотухина, «Розовая кукла» (1997) Валентина Ольшванга, «Однажды у синего моря» (1998) Алексея Харитиди, «Ваш Пушкин» (1999) и «Нюркина баня» (1995) Оксаны Черкасовой

За годы существования «ШАРа» основатели один за другим по разным причинам покинули его стены. Школа студия поменяла учредителей, из прежнего педсостава остался один Хржановский, который приложил немало усилий для того, чтобы «ШАР» работал и дальше

Поначалу было почти невозможно разграничить деятельность «ШАРа» и ВКСР, где студии выделили помещение Сами ученики порой путались. Со временем школа-студия начала формировать собственную программу, систему обучения, не ограниченную штампами. В частности, когда Высшие курсы перейдут на полную самоокупаемость и начнут набирать платных студентов, «ШАР» замыслит долгоиграющий альманах «Волшебный фонарь», который позволит художникам, аниматорам, талантливым авторам получать анимационное образование параллельно с производственным процессом

В отличие от Высших курсов «ШАР» исключит из условий для своих абитуриентов не только пункт об обязательной оплате (по многолетним наблюдениям мастеров, наиболее одаренными оказываются как раз те ученики, у которых нет средств на дорогостоящую учебу), но и требование законченного высшего образования

Обучение в школе студии более сосредоточено на практике. Начинающие режиссеры, художники, работающие в самых разных технологиях (песок, компьютер, масляная живопись или скромный угольный рисунок), получали здесь не только возможность довести проект до экрана, но проверить свою сумасшедшую идею опытом мэтров, исправить драматургическую неточность, ошибки в режиссуре, проверить тайминг, монтажную склейку, отшлифовать профессию. Студенты поначалу

учились сразу у нескольких мастеров, хотя и существовало формальное распределение по мастерским. В результате этих «совместных» усилий шаровские дебюты сочетали дерзкую авторскую индивидуальность со сдержанным художественным вкусом, стремление вышагнуть из рамок клише уравновешивалось взвешенным профессиональным взглядом художественного совета учителей.

В качестве директора школы-студии Хржановский пригласил Александра Герасимова, начинающего администратора (слово «продюсер» еще не было в ходу), который интересовался проблемами анимации. «ШАР» послужил для Герасимова отправной точкой в успешной карьере. Позже Герасимов совместно с мудрым, обладающим вкусом и чутьем Вячеславом Маясовым организует студию «Мастер-фильм» (1996) и фонд «Губерния», где будет произведено огромное количество картин, в том числе ленты Леонида Носырева, Ивана Максимова, Сергея Серегина, Михаила Лисового, Владислава Байрамгулова, Софьи Кравцовой, Дмитрия Наумова, Эдуарда Беляева.

Потом «Мастер-фильм» и «Губерния» будут идти параллельными путями со студией «ШАР», открывая возможности реализации для многих интересных проектов. Тут не стоит забывать еще одно обстоятельство. Небольшие российские анимационные студии были вынуждены «вегетативно размножаться» от одного «организма» под руководством одного и того же продюсера отпочковывались другие. Виной тому система финансирования. Одна студия могла получить поддержку на производство лишь нескольких картин. Вот кинокомпании и обзаводились разными названиями и юридическими адресами, чтобы бесперебойно работать.

Долгое путешествие
эскизы к фильму
худ. Гелий Аркадьев
Лидия Гуськова
А. Андрианко
реж. Андрей Хржановский

Но главное дело жизни Александра Герасимова и его сподвижника Вячеслава Маясова — национальный смотр анимационного кино сначала — в Тарусе, затем в Суздале, который год от года набирает популярность не только в профессиональной среде, но и среди жителей Подмосковья и близлежащих областей. В отсутствие проката для многих мультипликаторов именно фестиваль становится чуть ли не единственной возможностью публичного показа выстраданных творений.

Основная проблема «ШАРа» — отсутствие собственной производственной базы — к сожалению, никак не решалась. В какой то момент «теплица по взращиванию талантов» оказалась перед угрозой закрытия. Сколько студий, вырастающих в 1990-х, как грибы, бесследно тогда же и растворилось! Если бы не энтузиазм Андрея Хржановского, подобная участь постигла бы и «ШАР». Хржановский до сих пор не дает студии погибнуть. И пока коллекция фильмов «ШАР» продолжает шествие по фестивалям в качестве самостоятельных ретроспектив, под руководством мэтра Хржановского воспитываются и запускаются на орбиту новые дебютанты. А «ШАР» за эти годы стал уважаемым в анимационном мире брендом.

Нюркина баня
худ. Андрей Золотухин
реж. Оксана Черкасова

Ваш Пушкин
реж. Оксана Черкасова
худ. Андрей Золотухин

Осторожно, двери открываются
реж. и худ. Анастасия Журавлева

При этом педагоги школы-студии «ШАР» стремились и стремятся к тому, чтобы авторская анимация не была исключительно элитарной. Мастера передают ученикам традиции «Союзмультфильма» оттепельной эпохи. Нынешние воспитанники «ШАРа» развивают революционные искания советской анимации 1960-х, начатые Федором Хитруком, Сергеем Алимовым, Ильдаром Урманче, Алиной Спешневой, Станиславом Соколовым, Николаем Серебряковым, Вадимом Курчевским. При этом картинам учеников школы-студии свойственен личностный художественный взгляд на мир, не потакающий шаблонам, массовым пристрастиям и ожиданиям публики.

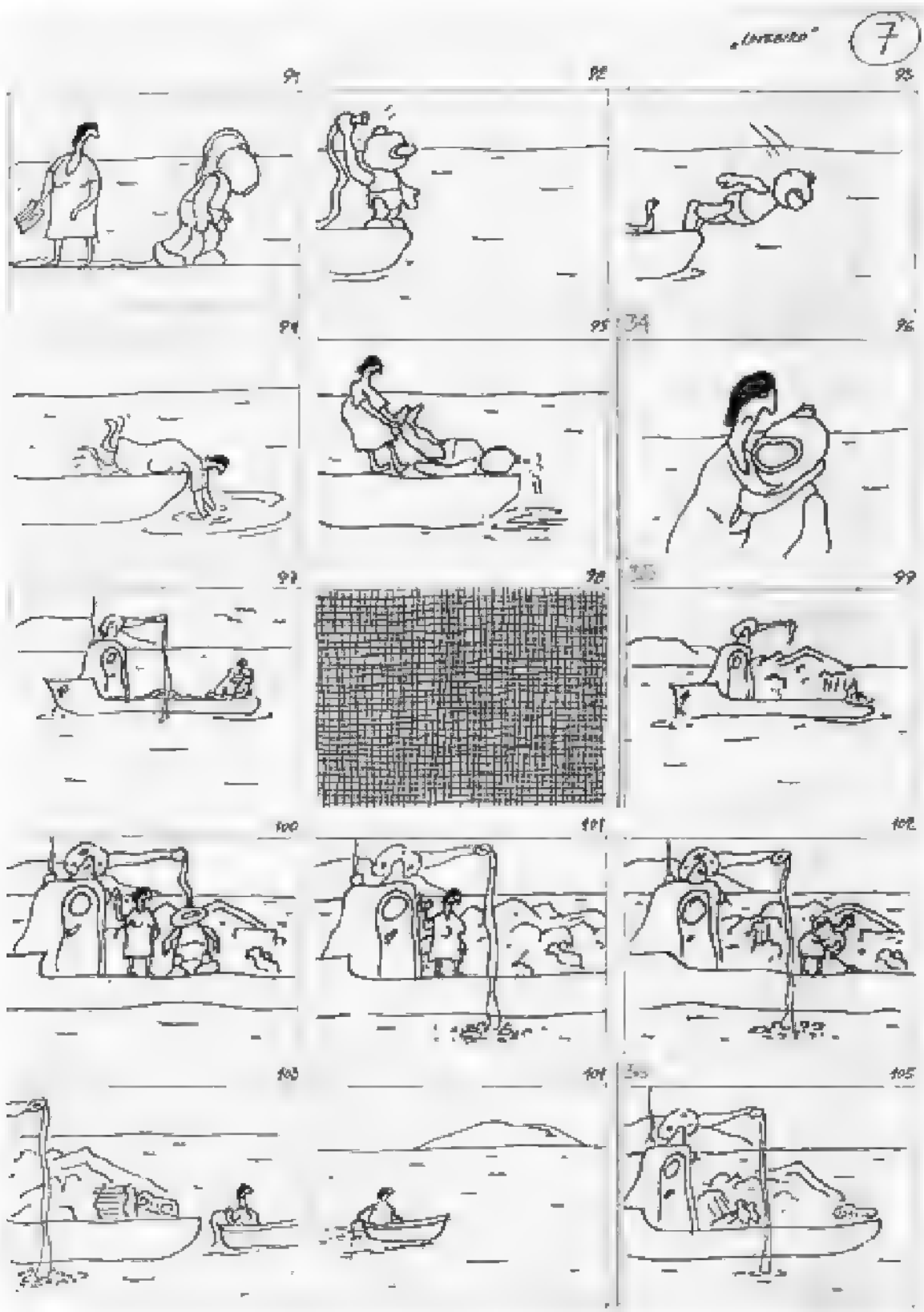
За два десятилетия в «ШАРе» и при участии студии создано более полусотни фильмов. В мастерской обучалось без отрыва от производства целое поколение современных анимационных режиссеров: Светлана Филиппова, Екатерина Соколова, Алексей Харитиди, Андрей Соколов, Елена Чернова.

Осознавая свое предназначение – открывать новые имена, содействовать развитию непрерывного анимационного процесса, – «ШАР» стала наследницей союзмультфильмовской «Карусели», кузницы новых анимационных талантов. Альманах «Волшебный фонарь» дал возможность снять дебютные работы десяткам молодых аниматоров. Многие из них уже известны, обласканы наградами, в том числе Михаил Лисовой, Николай Маковский, Александр Храмцов, Андрей Соколов, Дмитрий Резчиков.

Один из шаровских наборов был практически полностью сформирован студией «Пилот». Так, «Волшебный фонарь» осветил путь в режиссерскую профессию Елене Черновой, Андрею Леону Эстрину, Сергею Меринову, Алене Оятьевой и другим, вернувшимся в «Пилот» работать над самостоятельными картинами.

В начале 2000-х «ШАР» покинула стены ВКСР. Сегодня школа-студия продолжает набирать студентов. Эдуард Назаров и Юрий Норштейн проводят мастер-классы. К Федору Хитруку ученики до недавнего времени приезжали за консультациями домой. Для поддержания реноме студии Андрей Хржановский предложил войти в совет учредителей Олегу Табакову, Вячеславу Полунину.

На XII Международном кинофестивале в Загребе школа-студия «ШАР» была награждена специальным призом как лучшая анимационная студия 1998 года, а в 2006-м на Международном фестивале «Крок» получила приз «За лучшую программу киношколы». Впрочем, все это не помогает решению жилищного вопроса. Производственное и учебное помещения, а также техническое оснащение шаровцы по прежнему арендуют на московской студии «Анимафильм» по адресу Ленинградский проспект, 21.



Однажды у синего моря
реж А Харитиди
раскадровка
реж Алексей Харитиди
худ. Алексей Харитиди
Елена Яговитина
Надежда Кононова

1

2

3

4

1/ Нос майора
реж и худ Михаил Лисовой

2/ Хеломские обычаи
реж и худ. Ирина Литманович

3/ Ночь пришла
реж и худ. Светлана Филиппова

4/ Штормовое предупреждение
реж и худ Александра Шадрина

Из отцов-основателей в школе студии продолжает работать лишь Хржановский. Он не только учит, но и снимает кино. И делает это весьма успешно.

Его картина «Лев с седой бородой», поэтическая сказка по сценарию Тонино Гуэрры, овеянная меланхолической интонацией ранних феллиниевских фильмов, запускалась еще на «Союзмультфильме». Но государственная студия не позволила мастеру продлить проект до 30 минут. Работу над картиной завершали уже в «ШАРе».

Потом было «Долгое путешествие» (1997), персонажи которого вдохновлены рисунками Федерико Феллини. Вместе с героями его кинематографа на одном корабле плывут сам Режиссер и его муза Джульетта. На Очарованный остров по трапу спускаются все замысловатые персонажи (многие из них – портреты-зарисовки маэстро Феллини), за исключением этих двоих. Их путешествие не завершается. И корабль плывет.

Тонино Гуэрра, любимый сценарист Феллини, поэт, верный друг и соавтор Андрея Хржановского, выступает в качестве нарисованного гида в этом странствии по фантастической киностране, в самом воздухе которой растворены необычайность, парадоксальность, волшебство. Эта киностра́на своим духом была всегда близка режиссеру Хржановскому.

Уже в «Стеклянной гармонике» (1968), навеянной произведениями Босха, Дюрера, Магритта, высвобождается идея синтеза искусств, занявшая центральное место в авторском мире Андрея Хржановского на долгие годы. Но и другая мысль, воплощенная в «Стеклянной гармонике», волновала режиссера: хрупкость, незащищенность гармонии и красоты – своего рода стеклянная материя, сокрушаемая молотом потребления, властолюбия, раболепия.

Лев с седой бородой
реж. Андрей Хржановский
худ. Анна Вронская
Сергей Бархин
Гелий Аркадьев

После первых яростно звонких работ «Жил-был Козявин» (1966) и «Стеклянная гармоника», привлекших особое внимание широких слоев интеллигенции с одной стороны, а с другой – жандармов системной идеологии, Хржановского на время отстранили от профессии и отправили на Балтийский флот для прохождения воинской службы.

Потом был Пушкин: «Я к вам лечу воспоминаньем...» (1977), «И с вами снова я...» (1980), «Осень» (1982). Трилогия-фантазия по пушкинским рисункам, стихам, рукописям обрела звуковой контрапункт в музыке Альфреда Шнитке, неизменного соавтора Хржановского. Полифония тем, смысловых и визуальных мотивов, воплощенная в различных видах искусства, слагалась на экране в противоречивый внутренний монолог Поэта.

Изображение не иллюстрировало, не занималось оживлением рисунков и поэтических строчек классика. Многоголосие рождалось в кадре будто случайно, сиюминутно. Сложная вязь рисунка дополнительный объем, уточняя и раскрывая смыслы звучащего и написанного слова. Этот ключ поможет Хржановскому в решении сложнейшей задачи – художественной киноинтерпретации судьбы поэта Бродского.

←
Подкидыш
реж. и худ. Андрей Соколов

Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину
реж. Андрей Хржановский
худ. Марина Азизян, Владимир Светозаров и Михаил Гаврилов

Работа над фильмом «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на Родину» (2008) длилась семь лет. Можно сказать иначе: к этому поэтическому киноповажу в прошлое режиссер шел всю жизнь.

Художественное кредо Хржановского — видение и осознание анимации как неотъемлемой части мировой культуры. Как возник замысел картины о поэте? Бродский и Хржановский — люди одного поколения. Мечта о фильме пригрезилась в день, когда Андрей Хржановский прочел в «Новом мире» эссе «Полторы комнаты» и поймал себя на мысли, что это история о его родителях, об их квартире. Ведь и семейство Хржановских жило в Москве в полутора комнатах с такой же, как у Бродских в Ленинграде, фанерной перегородкой, за которой обитало множество соседей. Казалось, Бродский описал все нюансы быта Хржановских, кухонных и комнатных разговоров, жизни коммуналки, приключений в школе... И знания эти — интимные воспоминания Поэта, оказавшиеся родными, — превращались в музыку поэзии.

А еще Хржановский был изумлен, увидев рисунки своего любимого поэта. Фильм в смутных очертаниях предстал почти сразу и уже не отпускал от себя. Дальше началось кропотливое изучение уникального фото- и киноархива, книг и лекций, сотен рисунков, иллюстраций. Из всей этой разнообразной россыпи собрана мозаика, соткана материя фильма. На экране замешана сложная палитра разных видов искусства: игрового и неигрового кинематографа, фотодокументов, кинохроники, анимации.

Свою работу Хржановский посвятил памяти родителей, адресовал всем, причастным судьбе поколения автора. Картина «Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на Родину» вовсе не похожа на обычный биографический фильм из серии «жизнь замечательных людей». Это вольная фантазия на тему творчества выдающегося художника XX века, экранизация фрагментов автобиографической прозы — но также сочиненная режиссером история путешествия поэта на Родину, в Петербург, в порту которого огромными буквами сияет его недавняя история «Ленинград».

Для развития подобного нетривиального драматургического хода Хржановскому требовался не просто сценарист, но Автор, лучше даже писатель, а еще лучше — поэт. Режиссер обратился к Юрию Арабову.

Бродский возмечтал как-то, что они вместе с Барышниковым через Хельсинки инкогнито нагрянут в Ленинград. Это несостоявшееся возвращение поэта и представили себе Хржановский с Арабовым.

Режиссер понимал, что диалог со сценаристом не будет легким — у Арабова, вне всякого сомнения, было свое видение образа поэта, его творчества и фильма в целом. Так завязались долгие и трудные разговоры, после которых Хржановский писал Арабову длинные

Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину
реж. Андрей Хржановский
худ. Марина Азизян, Владимир Светозаров и Михаил Гаврилов

письма. Вместе они проделали колоссальный объем работы. Какие-то эпизоды приходилось дотягивать, переделывать. От чего-то отказывались вовсе – к примеру, от сцены с огромной массовкой, действие которой разворачивалось в концлагере. Эпизод был выразителен, ярок, но уводил фильм от напряженной магистрали интимной исповеди сына века.

Арабов не только блестящий драматургический архитектор, но и изобретатель замечательных диалогов, например, незабываемого посмертного диалога Бродского с родителями. Или, скажем, воображаемого телефонного разговора из Америки с питерской коммуналкой, завершившийся хоровым пением: «Ночь коротка, спят облака».

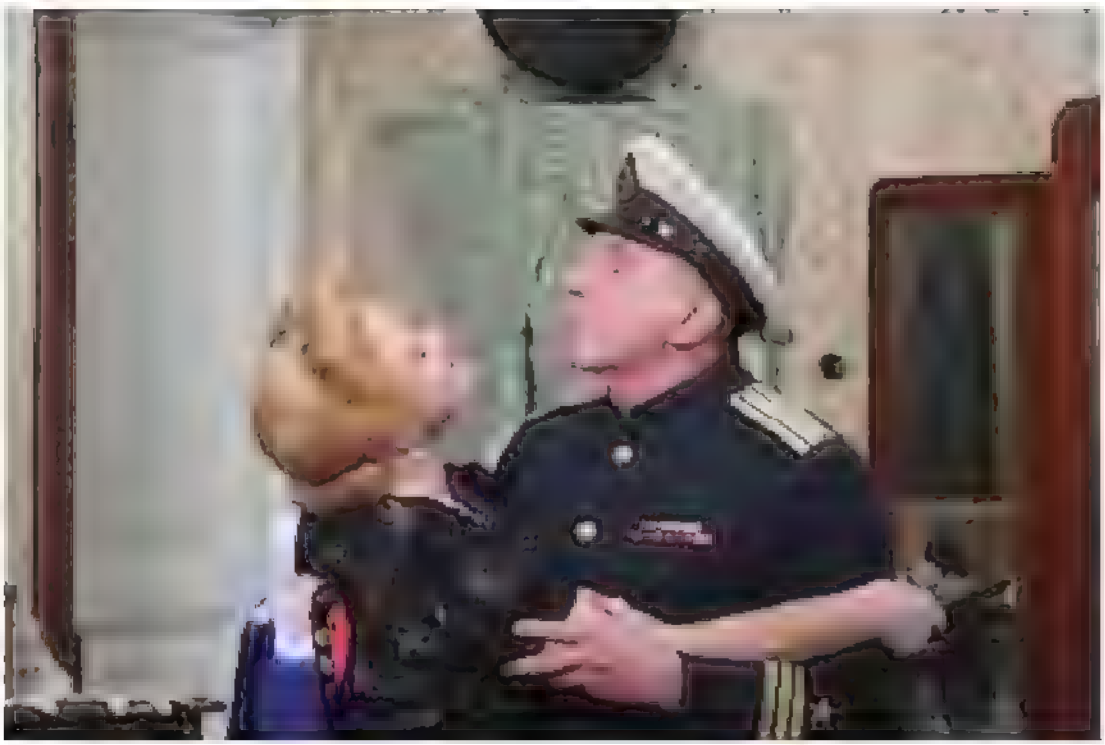
Предложения Хржановского переосмысливались Арабовым, обрастали плотью визуальных подробностей, становились совместными идеями. В первоначальном варианте была более развитая линия с Котом. Оказавшись на пароходе, Бродский замечал присутствие странного персонажа: Кот Поэт с вдохновением колотил по пишущей машинке. Незаметно грань между Бродским и котом стиралась. Выяснялось, что и жили когда-то они в одной квартире, и воспоминания у них до жути схожи... Эта линия была воплощена в игровой части фильма. Кота сыграл Александр Леньков – в кадре он превращался в рисованный персонаж.

Была любопытная сцена встречи у Ахматовой, где Пушкин, Лермонтов и Бродский спорили о поэзии и предназначении поэта. Но и этот эпизод, по ощущению режиссера, рискованно менял интонацию рассказа, ослаблял его нерв, а кроме того, увеличивал и без того немалый хронометраж фильма.

Была линия Николая I и Бенкендорфа — как лейтмотив взаимоотношений художника с властью. Был эпизод творческого вечера Бродского в «Большом доме» на Литейном проспекте. Но Хржановский откалывал от глыбы фильма все лишнее, оставляя лишь историю несостоявшегося путешествия поэта на Родину.

«Поэт вышел из своего подъезда летом 1972 года, долго и внимательно смотрел на свой дом на углу Литейного и Пестеля, где прожил 17 лет. Смотрел в дом, как в зеркало, как в прошлое. И прошлое, блеснув прощальным закатным лучом в окнах покинутой квартиры, возвращалось к нему в ворохе малых, но важных подробностей... Фильм перенасыщен микрособытиями, роящимися вокруг главной тихой трагедии прощания Поэта с домом-отечеством. Ведь по Бродскому и трагедия — событие биографическое.

Сколько раз я вернусь —
но уже не вернусь — словно дом запираю,
сколько дам я за грусть от кирпичной трубы
и собачьего лая



Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину
реж Андрей Хржановский
худ Марина Азизян Владимир Светозаров и Михаил Гаврилов

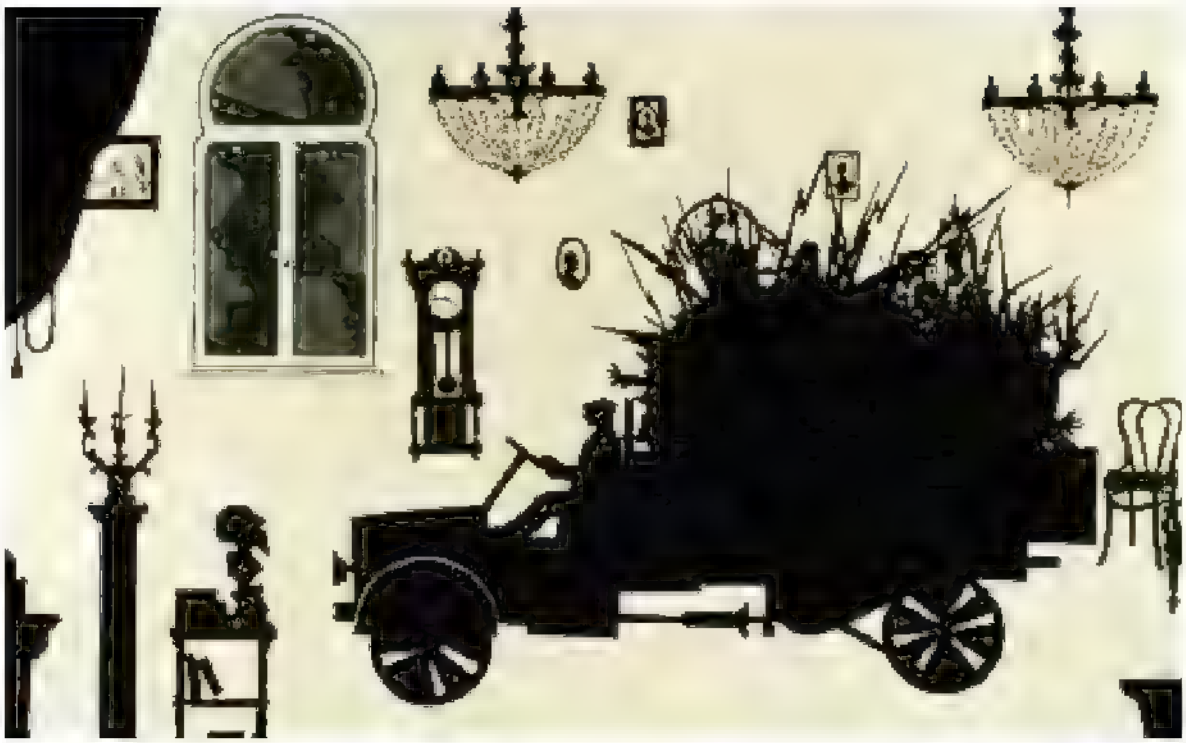
. .Он сел в такси и уехал. Говорят, мучительно пережи вал, что вернуться не сможет. Тогда Родину покидали на всегда. Тема отъезда поколения творцов решена в кар тине с помощью выразительной метафоры Родители три надцатилетнего Иосифа, напуганные громким «делом врачей», скандальной кампанией по борьбе с космопо литами, решают расстаться с роялем. Не тащить же его в Биробиджан, куда скоро выселят всех представителей «неправильной» национальности! Невидимый кран под нимает рояль к небесам Печально качнувшись на проща ние, инструмент отплывает в даль За ним в небо взмы вают скрипки, виолончели, арфы, трубы, валторны. Их тени проплывают мимо старинных питерских барельеф ов. И вот уже весь оркестр, клином выстроившись над Невой, улетает. Навсегда.. Этот воздушный исход, транс портирующий действие в метафорический, метафизиче ский строй, – одна из центральных мелодий в фильме.

Хржановский предпринял отважную попытку не ре ставрации, но художественной ретроспекции событий Как восстановить распавшуюся связь эпох, рассыпав шуюся на микроны жизнь, истлевшую в трухе нетвер дой памяти и перевранную в противоречащих друг другу мемуарах?

Тут недостаточно быть историком или документали стом Нужен особый алхимический состав, которым сле дует напитать целлулоид, и с помощью рисунка, старой семейной фотографии, точной фразы проявить на экране то, что когда то было или вообразилось, приснилось, а потом вспомнилось Словно заветная пленка, потерянная семейством Бродских, та самая, из любительского аппа рата, привезенного папой Иоси из Китая, вдруг чудесным образом нашлась.

Оттого изображение чуть подернуто слезой ностальгии по утраченному раю детства. Игровые съемки, анимация, компьютерная графика, фотографии на глазах одушевляются, складываются в историю мистифика цию – будто разорванные фрагменты склеиваются в один большой фотоснимок канувшей в Лету жизни

Роль отца Бродского исполнил Сергей Юрский, мать – Алиса Фрейндлих. Сыграли трогательно, местами психологически достоверно, но, в некоторых эпизодах, по моему субъективному мнению, чрезмерно театрально. Возможно, это режиссерский ход или актерская воля. Или само существование в планово режимном тесном идео логическом каркасе провоцировало наших героев на теа трализацию, постоянные «домашние спектакли», страсть к веерам, кимоно, маскам



Форму фильма, идею полистилистики, полижанровости подсказал сам Бродский. Его поэзия — кино, скачущее в бешеном темпе и замирающее, чтобы набрать воздуха. Его произведения обладают плотным, вещественным визуальным рядом. Бродский — гениальный монтажер, сцепляющий строки-строфы-кадры в непростую, предельно насыщенную мелодию.

Эссе «Полторы комнаты», «Путеводитель по переименованному городу», «Меньше единицы» — составленный из небольших вагонов-главок длинный поезд, следующий со станции «Сегодня» на станцию «Вчера».

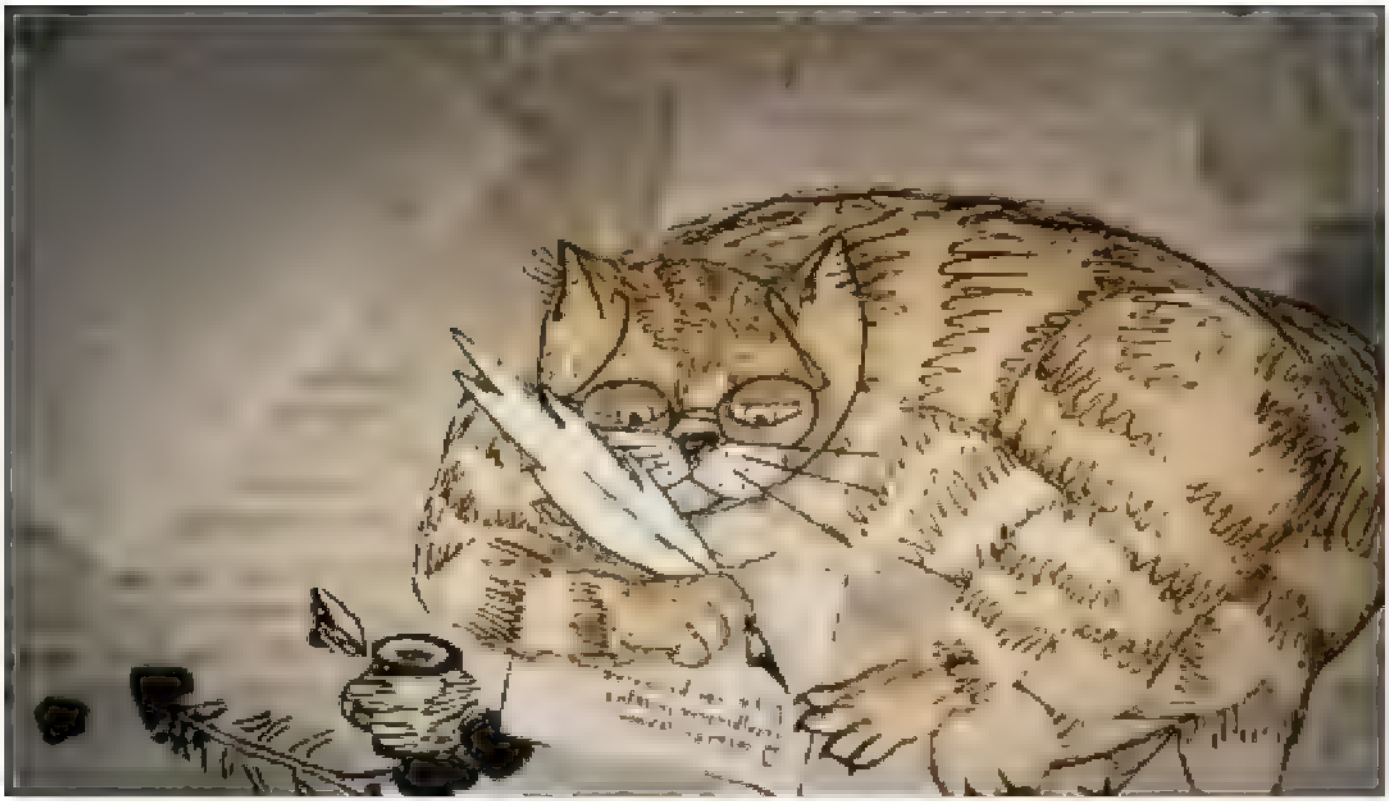
Снимали фильм в подлинной квартире Бродских. Иногда единственно дожившая до наших дней соседка пыталась исправлять неточности, допущенные киношниками: «У нас не было тараканов!». На что Хржановский бесстрастно парировал. «А у нас были. Да мы и не документальное кино снимаем».

Сначала вышел пилот «Полтора кота». Хржановскому было важно попробовать разные стилистики, возможности совмещения, перетекания анимации и игрового кино, разных видов экранного творчества. Испытать компьютерную анимацию, поработать с фотографией как с игровым фактором. Восстановить в игровом ключе реальные факты, воспроизвести некоторые из эпизодов жизни Бродского и его родителей — к примеру, многочисленные и безуспешные походы стариков по инстанциям с просьбой отпустить их повидаться с сыном. Воплотить в документальной стилистике события, которых не было и быть не могло — скажем, встречу уже постаревшего Бродского с отцом и матерью, встречу за чертой жизни. Или вообразить себе путешествие маленького Иосифа по красочным страницам библии советской домохозяйки, его любимой «Книги о вкусной и здоровой пище». Усатым экскурсоводом в белом колпаке, рассказывающим мальчику о достоинствах настоящих сосисок и шашлыка, становится сам товарищ Сталин, поначалу добродушный и радушный, а к концу повествования страшноватый, отталкивающий.

Если в игровом кино необходимо освоить натуру, то здесь помимо натуры потребовалось овладеть материалом — провести технические и технологические пробы. Когда собранные визуальные тексты легли на один большой стол, возникла идея выстроить действие как воспоминания, которые приходят к человеку, сидящему на чемодане.

В Госкино, посмотрев пилот, потерли руки. «Ну все, про Бродского вы уже рассказали. Зачем же еще снимать?». Дальнейшая работа двигалась со скрипом на капельные дозы финансирования. Фильм строился во многом по

Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину
реж. Андрей Хржановский
худ. Марина Азизян, Владимир Светозаров и Михаил Гаврилов



Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину
реж. Андрей Хржановский
худ. Марина Азизян, Владимир Светозаров и Михаил Гаврилов

наитию. Разработка формы вела к открытиям дополнительных смыслов. Так возникли сцены в нью-йоркском ресторане: одна с настоящим Бродским, другая с актером Григорием Дитятковским, убедительно сыгравшим взрослого поэта.

Анимации в этой картине отведена роль эмоционального поэтического камертона. Есть несколько важных лейтмотивов, которые развиваются с помощью рисунка и перекладки на протяжении всего фильма. Среди них важный лейтмотив — тема ворон, в облике которых поэт представлял себе родителей. Две черные вороны сидят на белом снегу с гроздью рябины. Ворон бросает в старенький телевизор, утопающий в сугробе, пустую банку от диковинной заморской кока-колы. Телевизор включается, транслирует любимое фигурное катание с ледовыми звездами Протопоповым и Белоусовой. Вороны, укутавшись в красный домашний шарф (такой мама вязала Иосифу), пытаются сами скользить по льду... Не выходит.

«Полтора кота». Именно так именовала Ахматова чересчур шумного соседского котяру, заметив, что он удивительно похож на Бродского. Кот — еще один из героев картины. Периодически он превращается в плоскую марионетку и беззастенчиво гуляет по пространству экрана. Воплощает в жизнь любимую формулу классика. «Мультипликация — сплав поэзии и карикатуры, схожесть в кратчайшем пути к характеристике персонажа, явления». Однажды сам Бродский, по его признанию, понял, что он и есть кот. И все их семейство — из породы кошачьих. Так он и любил себя рисовать. Коты-моряки расползлись по мачтам воздушного корабля. На берегу их провожает другой кот, задумчиво взирающий на воду-разлучницу.

Монтаж был сложнейшим, порой непредсказуемым. Некоторые отснятые эпизоды никак не находили своего места. К примеру, несколько раз менял «прописку» тот самый эпизод с воронами. Наконец, сложился в законченную композицию последний вариант с его пропорциями, последовательностью сцен. Кому-то он представляется затянутым, с излишними повторами, множественными финалами. Но автору важен именно такой «распространенный» фильм, именно такой многосмысловой финал — как преднамеренное диминуэндо картины. В медленном

течении и сложной архитектонике картины есть своя внутренняя логика движения мысли и эмоции

Картина Андрея Хржановского, прописанная на территории поэтического кинематографа, балансирует на стыке разных стилей. В ней высокий поэтический слог сбивается на бытовые картинки, поэзия прерывается словечками из жаргона того времени. Неосуществимое будущее перебегает дорогу прошлому. Питер монтируется с реальным Нью-Йорком и воображаемой Венецией. Питер и сам похож на воображаемую обожаемую Поэтом Венецию.

Авторы верны идее условности повествования. К примеру, некоторых зрителей раздражает степенный возраст кинематографических родителей маленького Иосифа. Однако Хржановский сознательно идет на этот шаг, руководствуясь фразой Бродского: «Мы родителей запоминаем такими, какими видели их в последний раз».

При всех вопросах к картине в ней есть творческий замах огромной энергии, чувство колоссальной раскованности, художнической свободы. В ней чувствуются беззащитность экранного поэтического повествования, безоглядная решимость осваивать новые неведомые территории авторского кино, бесстрашие говорить со зрителем о высоком, насущном – в частности, о том, что за равнодушие к культуре общество расплачивается прежде всего гражданскими свободами (не про то же пела нам свою мелодию и «Стеклянная гармоника»?), и о том, что в основе любой тоталитарной системы лежит неуважение к человеку.

Все эти внутренние идеи поданы без ажитации, публицистической прямолинейности. Они вплетены в сновидческое киновидение, вымышленный интимный дневник Поэта.

Вот Кот, театрально размахивая лапами, читает свои вирши прямо с памятника Петру. В свободное от выступлений время он пишет подругам молодости и не забывает к любовным строчкам приложить остов от обожаемой кильки из консервной банки... Этой внутренней свободе, завязанной на контрапункте реализма и чистого абсурда, парадоксальности мышления и бескомпромиссности, Андрей Хржановский во многом научился у Бродского.

Фильм о прощании и прощении. Поэт, сын фотографа, пытается проявить засвеченную безжалостным светом времени память. И Нева – серебряная амальгама – тоже образ времени, застывший и неостановимый.

Поэта Бродского и режиссера Хржановского объединяет страсть к деталям, монотонному музыкальному перечислению предметов, в которых бьется живой пульс жизни: мамино кимоно и отцовский китель, ключи от квартиры и старенький телефон, фото Сталина, громоздкий, мерцающий бездонным чревом буфет. Адрес: Родины, Литейный, дом 24, квартира 28.

И если призрак здесь когда-то жил,
то он покинул этот дом. Покинул.

Судьбу Поэта режиссер трактует как собственные судьбу, переживания, сомнения, впечатления (в том числе от поэзии Бродского). В этом угаданном перекрестье Поэзии и Судьбы детей общей эпохи – непреходящее достоинство картины. Кино Хржановского – кинопоэзия, архаичная и авангардная. Про режиссера любят повторять: «сочетает анимацию, документальную съемку, графику». А он «не сочетает», но мыслит редчайшим сквозным образом – вне рамок конкретного искусства, сквозь границы, сооруженные скучными теоретиками.

Так в бурные, бравурные и эклектичные 1920-е годы художники экспериментировали с формой, временем, пространством. Фэксы, Всеволод Мейерхольд, Сергей Эйзенштейн, Константин Марджанов, Николай Евреинов позволяли себе шокирующие современников фантастические опыты.

Андрей Юрьевич Хржановский со своими старинными манерами, несокрушимой романтикой и неустанным поиском формы оказался их наследником по прямой. Он хранитель традиций славного ареопага творцов-авангардистов, невесть как забредший в наш просчитанный цифрой, насквозь компьютеризированный век.

Впрочем, отзываясь на новейшие изыскания, Хржановский и к компьютеру относится благосклонно. Многие рисунки Бродского (кстати сказать, прекрасного рисовальщика) одушевлялись с помощью «умного железа».

Компьютер проращивал живые рисунки сквозь фотографии, игровую и документальную съемку.

Альфред Шнитке, многолетний соавтор фильмов Хржановского (перестав работать в кино, композитор позволил Хржановскому использовать свою музыку в его картинах), заметил о режиссере: «Он умеет точно поставить музыку и тем самым подсказать способ мышления...»

У Хржановского – гротеск и бескомпромиссный поиск истины, романтическая возвышенность и едкая ирония. Автор смешивает стилевые, жанровые, временные, эмоциональные регистры, бережно сохраняя интонацию.

В ней – нежность, редкое качество для современного кинематографа.

В ней – сокровенная исповедальность. И чарующая незавершенность, когда последний кадр может служить прологом к первому.

Евстифейка-волк
реж Олег Ужинов
Елена Ужинова
худ Елена Ужинова

Мастер фильм

Студия образовалась в 1995 году У ее истоков (как и у истоков фонда «Губерния») стояли продюсеры Александр Герасимов и Вячеслав Маясов. Им хотелось развернуть самостоятельное производство фильмов Кроме того, вместе с Дмитрием Наумовым они придумали и сумели воплотить в жизнь уникальный фестиваль национального анимационного кино в Суздале. Уникальный по атмосфере, по свободному и веселому духу Сегодня свободы и веселья поубавилось, форум приобретает профессиональный лоск, обзаводится солидным «брюшком» научных диспутов). Помимо анимационного кино, студия занята созданием документальных фильмов (в том числе об анимации и ее творцах) и игровых лент Имея небольшую производственную базу, студия в основном работает как продюсерская компания, помогая режиссерам именитым и начинающим запускаться с новыми работами. В каталоге «Мастер фильма» множество картин Ивана Максимова: «Ветер вдоль берега» (2003), «Туннелирование» (2005), «Дождь сверху вниз» (2007), «Дополнительные возможности Пятачка» (2008), «Приливы туда сюда» (2010), «Вне игры» (2011). Здесь свою восхитительную графическую работу «Лукоморье. Няня» (2000) сотворили Софья Кравцова и Сергей Серегин. Фильм, в котором остывший болдинский ветер несет листву вперемешку с пушкинскими фразами.

Позже София Кравцова — одна из интереснейших режиссеров среднего поколения — сняла двухсерийную «эпопею» о приключениях и злоключениях лихих, но неловких разбойников («Из жизни разбойников»). Что же касается Пушкина, то государственные гранты на экранное воплощение образа поэта позволили классику Леониду Носыреву, талантливейшему экранизатору архангельских сказов Шергина и Писахова, завершить экспериментальную и потому несовременную работу «Пинежский Пушкин» (2003). Три крестьянки на далеком севере из села Сура пересказывают, перепевают на свой лад биографию Александра Сергеевича. Тут и его детские проделки, и рассказы мальчишкам в «ночном» у прибрежного костра, и ухаживания за местными красавицами, и жизнь в Петербурге Жаль, игровые сцены со сказительницами сильно уступают анимационным сценам, свободным от хрестоматийных клише, раскрашенным цветными карандашами.

Режиссер Сергей Серегин — соратник и товарищ Герасимова в деле организации Российского фестиваля анимационного кино в Суздале, автор множества документальных и анимационных работ. В сложных финансовых условиях он сумел завершить в 2009 году полнометражный проект «День рождения Алисы» по мотивам произведений Кира Булычева Можно сказать, без поддержки в прокате (средств на продвижение практически не было, главные киносети страны от «российского анимационного продукта» отказывались), на свой страх и риск фильм все же выпустили на экраны

Поразительно трогательную, при этом отвлеченно поэтическую историю по рисункам Гоши Ляховецкого сделал режиссер Дмитрий Наумов «Кошачья прогулка» (2004) — фильм-джаз, который можно пересматривать

→
Пинежский Пушкин
реж Леонид Носырев
худ Вера Кудрявцева
Ен-алычева

бесконечно, пробуждая в себе весь спектр чувств: от веселья к печали. На «Мастер фильме» запустили альманах «Мультипотам», в котором, как когда-то в «Карусели», начинающие режиссеры, художники имеют шанс сделать самостоятельную работу, а опытные режиссеры – опробовать новые стили, неожиданные жанры. Фильмы альманаха получались разного качества. Но профессионалами могли себя почувствовать Наталья Рысс, Светлана Хлыстова, Артем Лукичев, Илья Панкратов и другие.

В последнее время на «Мастер фильме» появились талантливые работы авторов нового поколения. Их премьерной площадкой стал цикл одушевленных чеховских рассказов. «Беззаконие» режиссера Натальи Мальгиной и художника Игоря Олейникова – сочетание тонкого, почти мхатовского психологизма и зрелищной броскости, крупности режиссерского и живописного мазка. «Белолобый» Серегина и Анны Шепиловой обволакивает зрителя снегом, нежным сочувствием к щенку, попавшему в логово к старой волчице. Популярный в Интернете художник Хихус в «Человек в пенсне» «осовременивает» Чехова с помощью ядерного микста – смеси сюра и нео-лубка и комикса.

Отдельного описания и анализа заслуживает молодежный антинаркотический проект «РЕ анимация» (с 2002 года). Обращенный впрямую к подросткам, говорящий с ними на понятном языке на острейшую из тем, проект давно вышагнул за пределы творческой лаборатории и тем более цикла фильмов. Это масштабное поле деятельности, направленной на освобождение субкультуры от тотальной наркотической зависимости. Фильмы, созданные разными авторами и художниками в различных техниках под руководством режиссера Светланы Ельчаниновой порой шокируют жесткостью и откровенностью. Но только так честно, без назидания, напрямую и доверительно можно говорить с подростками. Проект «РЕ анимация» с его внятной социальной направленностью, возможно, самый значимый из всего произведенного в последнее время на «Мастер фильме».

Впрочем, по словам продюсера Александра Герасимова, для студии не менее важными являются и сериальные «продукты», на которые «Мастер фильм» в последние годы делает ставку. Студия сегодня занята тем, что пытается «подрастить» профессиональное качество «зрительского сериала». Увы, «Три Котенка», «Овечки Холли и Долли», «Зверюшки Добрюшки» и «Тайна Сухаревой башни» проигрывают в качестве известным сериалам «Маша и Медведь», «Смешарики», «Везуха», «Лунтик». Поэтому не согласусь с Герасимовым: на мой взгляд, главная ставка нынешнего «Мастер фильма» – дебютанты. Они и есть основной студийный ресурс и возможность перспективы.

Лукоморье. Няня.
реж. Сергей Серегин
худ. Софья Кравцова

Кошачья прогулка
реж. Дмитрий Наумов
худ. Гоша Ляховецкий

Свердловская школа и киностудия «А-фильм» / Хор солистов

1_2

Андрей Золотухин
Надежда Кожушаная
Оксана Черкасова

Анимацию в Свердловске делают с начала 1970 х В советские годы уральские мультфильмы не особенно отличались от среднего потока Особым спросом пользовались лишь анимационные версии бажовских сказок, наивные и поучительные детские истории.

Все изменилось в первой половине 1980 х. Творческая жизнь студии обрела новое дыхание с приходом дебютантов, молодых, талантливых, амбициозных режиссеров и художников. Поколение, рожденное в пору оттепели, выросшее и сформировавшееся в эпоху относительной свободы, сдвинуло с мертвой точки размеренную студийную жизнь Изменился сам вектор поиска

Рядом с мастерами старшего поколения, такими как Валерий Фомин, стали работать Владимир и Елена Петкевич, Александр Петров, Алексей Караев, Оксана Черкасова, Сергей Айнутдинов. Позже к ним присоединятся Валентин Ольшванг, Андрей Золотухин, Алексей Харитиди.

На студии собрался фантастический коллектив (настаиваю на этом не модном ныне слове) самобытных художников, которые были готовы выкладываться на полную катушку не только в собственных авторских фильмах, но и лентах коллег. Когда Владимир Петкевич снимал по сказке Мамина-Сибиряка «Сказочку про Козявочку» (1985), свою лучшую картину, снискавшую множество наград, с ним рука к руке трудился в качестве художников уже опытный Александр Петров. Получилась мерцающая, не поддающаяся вербальному описанию живая картина, словно высвеченная волшебным лучом из тонированной темноты

К концу 1980 х творческо производственное объединение художественной мультипликации при Свердловской киностудии обрело самостоятельность, но не вполне узаконенную. Взаимоотношения с альма матер были весьма запутанными По словам Валентины Хижняковой, в ту пору директора мультобъединения, ставшего впоследствии студией «А фильм», с 1994 го до 2000 го года аниматоры жили, словно на пороховой бочке, без юридического статуса В любой момент их могли просто выгнать на улицу. Не слишком привечала мультхудожников администрация киностудии: мол, чего они там эти «мультяшники» копошатся, только место занимают, сдавать помещение в аренду гораздо выгодней

Дело прошлое
реж. Оксана Черкасова
худ. Валентин Ольшванг

История про Козявочку, малышку неприметную, которая с серьезной усердностью земное хозяйство ведет и без которой планета Земля — неполная. Сюжет известной сказки растворяется в интонации, зыбкой атмосфере, причудливом мире неповторимых тварей божьих — насекомых, вылепленных светом из мрака.

В этом фильме проявились важные отличительные черты работы свердловчан: визуальное решение становится фундаментальной основой, ключом для высказывания; содержание сказки выплескивается на экран в аллегорической, многослойной картинке, в изощренно выстроенной системе знаков и светописи. Дежурная «отработка» фольклорных традиций и сюжетов — в работах Оксаны Черкасовой, Владимира Петкевича развернулись в наивные и мудрые, основанные на народном искусстве одушевленные эссе.

Уральская анимация, избавленная от строгого контроля центра (хотя фильмы по прежнему финансировались государством), ощутила небывалую внутреннюю свободу и отправилась в путешествие по лабиринтам подсознания. Художники занялись исследованием бесконечного внутреннего «я», осмелились затрагивать философские проблемы, интерпретировать труднейшие литературные тексты.

Например, Владимир Петкевич экранизировал «Железную старуху» Платонова (фильм «Ночь», 1984 — дипломная работа режиссера), сделал киновариацию на тему рассказа Платонова «Правило добра» в картине «Как стать человеком» (1987). Режиссер работает в технике движущегося песка, подобно демиургу воссоздает сыпучую твердь мироздания и показывает его хрупкость, склонность к тектоническим сдвигам. Вместе с автором он занят скрупулезным поиском «вещества существования», когда за доминантным «унылым звуком» слышен «хруст высохших костей» — и в нем «вздох всех умерших». Петкевич любуется шероховатым и образным платоновским словом, словно пробует его на вкус, а потом разбрасывает в песчинках по стеклу, чтобы собрать заново и осветить спрятанные смыслы и ритмы.

Критики верно заметили, что в фильмах Владимира и Елены Петкевич витает «трогательный пантеизм», но эпитет «трогательный» следует понимать буквально, как «тактильный»: достаточно посмотреть ленты «Ночь» (1984), «Как стать человеком», «Хранитель» (1989), а также снятые уже на Беларусьфильме «Лафертовская маковница» (1986), «Месяц» (1993), «Сказки леса» (1997).

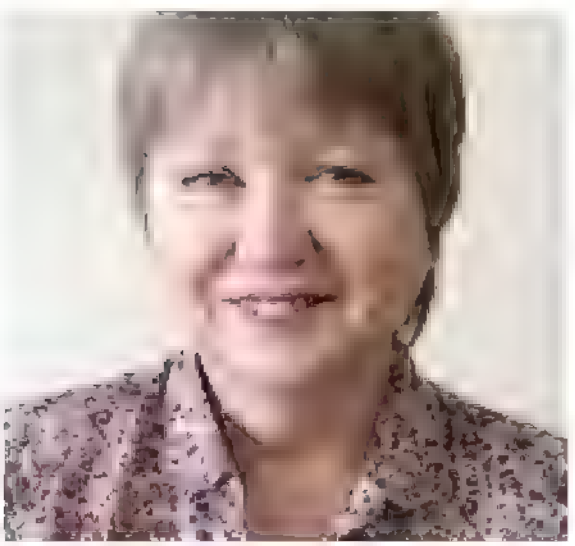
Алексей Караев («Кот в колпаке», «Жильцы старого дома», «Я вас слышу», «Как вам это понравится») создает собственную живописную картину мира. В прозрачной акварели «Жильцов старого дома» (1988), экранизации рассказа Константина Паустовского, он соединяет звуки, шорохи, хлюпанье. Ныряющий в супницу обжора кот вылакал всю сгущенку. Жужжит огромный шмель, его пытается поймать на удочку маленький мечтательный лягушонок. Звучит мелодия музыкальной шкатулки, шепчет дождь, гудит мельница. В этой по оркестровому звучащей панораме — попытка уловить ускользающую музыку природы. Фильм завершается сильнейшим, как водопад, ливнем. Седой живописный хозяин спешит к своим домочадцам. Но все нежное благодушие авторов рассеивается с отъездом камеры от дома, уже обветшавшего, засыпанного снегом, навсегда оставленного обитателями.

«Добро пожаловать» (1986) — лента Караева, снятая по мотивам сказки Доктора Сьюза о добром Лосе, который разрешил поселиться на своих рогах множеству зверей и птиц. Сама мультстудия для художников оказалась подобной этому Лосю — здесь зажили и расцвели разнообразные идеи, стилистики, технологии.

Непредсказуемостью, сочетанием авторского взгляда со зрительской привлекательностью сражают фильмы Алексея Караева. Успехом пользовались его «Сничи» (1989), зрелищная с элементами густой карикатурности история о противостоянии избранных и неизбранных. Гуси со звездами на животах — элита птичьего общества. Все плоскоклювые хотят заполучить такой знак отличия. Когда же беззвездных гусей остаются единицы, то вчерашняя элита гурьбой стремится избавиться от своих мет.

Кардиограмма особого авторского мировосприятия читается в трилогии Сергея Айнутдинова «Абман зрения»: «Аменция» (1990), «Аутизм» (1991), «Айнудизм»

Валентина Хижнякова



(1995) — решенный в легком карикатурном рисунке мрачный философский триптих об абсурдности мира. Судя по этим работам чуткого художника, мир наш находится в состоянии глубокого нездоровья.

Конец 1980-х — звездные годы для нашей анимации. ВКСР выпустили будущих знаменитостей. Михаила Алдашина, Ивана Максимова, Александра Петрова, Михаила Тумелю, Сергея Айнутдинова и других. 1989 год оказался знаменательным и для свердловской студии. Здесь сложилась настоящая творческая лаборатория. Свои знаменитые стеклянные кинополотна «Корова» и «Сон смешного человека» будущий оскароносец Александр Петров писал и одушевлял в свердловском «Мультобъединении». Дебютная режиссерская работа, можно сказать проба пера в профессии, оказалась зрелым драматичным произведением искусства. Не случайно фильм «Корова», по опросу профессионалов, вошел в десятку лучших российских анимационных работ.

Яркий парадоксальный скетч «Сничи», над которым рука об руку с режиссером Караевым работали художники Валентин Ольшванг и Сергей Айнутдинов, получил приз Международного фестиваля анимационных фильмов в Лос-Анджелесе. Петкевич в том же году завершает фильм «Хранитель» — ироническую и философскую историю взаимоотношений людей со своими ангелами-хранителями. Ангел с непутевыми людьми никак не управится, он и плачущего ребенка утешит, и открытый люк крышкой прикроет, и вытащит из того же люка бабу с бельем, и придержит падающую лесенку со стариком... Целая горсть ненадежных людишек наконец уцепится за ноги одного единственного ангела. Как же ему на своих крыльях всех их удержать? Художник-постановщик картины Александр Петров, он же вместе с Еленой Петкевич, Андреем Золотухиным делали анимацию.

Трагические взаимоотношения человека и общества исследуются в картинах Сергея Айнутдинова («Аменция», «Аутизм»). Над фильмом «Абман зрения» Сергея Айнутдинова работают в качестве художника-постановщика Александр Петров, аниматоров — Петкевич и Петров, Золотухин и Елена Петкевич. На «Бескрылом гусенке» (1987) по мотивам чукотской сказки о духе Кутхе режиссер Оксана Черкасова сотрудничает с художником Валентином Ольшвангом. В 1989-м Черкасова создает фильм «Дело прошлое» — жутковатую уральскую байку о двух кикиморах, наказавших жадного парня. Фильм отмечен призами киносмотров «ФесАн», «Крок», фестивалей в Пярну и Свердловске. Сценарий написала талантливейший драматург, один из самых искренних авторов своего времени, Надежда Кожушаная.

Ваш Пушкин
реж. Оксана Черкасова
худ. Андрей Золотухин

Кожушаная, «девушка с Уралмаша», пришлась как нельзя кстати в скромном аниматорском отряде. Здесь ее любили, доверяли ее таланту. А она, уже известный драматург, благоволила молодым и не считала зазорным писать сценарии для маленьких анимационных лент. Начинающие режиссеры Валентин Ольшванг и Андрей Золотухин поведали Кожушаной свои личные, почти автобиографические истории, и драматург стала медиумом между сокровенными, интимными признаниями и экраном. Так появились «Бабушка» (1996) Золотухина и «Розовая кукла» (1997) Ольшванга. Фильмы, рожденные в любви между режиссером и драматургом.

Работы свердловчан, с одной стороны, несут выраженное авторское начало, с другой — заряжены коллективной творческой энергией. Видимо, на студии сложилась своя питательная среда, провоцирующая художника на поиск. Если проводить параллели, то свердловское мультобъединение в его лучшую пору похоже на камерный хор Владимира Минина — редкостный сплав индивидуальностей, хор солистов.

В 1992-м Александр Петров завершает полифоническую фреску «Сон смешного человека» по мотивам одноименной повести Достоевского. Это актуальная для любого времени история искушения и развращения. Человек с низкой душой (точнее сказать с червем сомнения, источившим душу) отравляет ядом скепсиса, неверия наивный и чистый мир гармонии, прекрасных райских кущ. Петров безоглядно и страстно ныряет в пучину тайного, «подводного» мира человека, касаясь понятий греха, стыда, нравственности.

В том же году Алексей Караев снял воздушную акварельную историю о добром слоне «Я вас слышу». Слон обладал уникальным слухом. Его огромные уши — словно специальные локаторы, настроенные на волну тонкого сенсорного звучания. Он слышит стоны и плач мошкары, беседы комаров. Большой участливый Слон защищает маленьких обитателей джунглей от дождя, ветра и мороза. Великолепная щедрая живопись художника Валентина Ольшванга расцвечивает незамысловатую историю дополнительными, взрослыми, смыслами и оттенками.

Всеобщая любимица в мире анимации — Оксана Черкасова. Помимо охапки призов всевозможных фестивалей она снискала бесспорное уважение как мэтров-классиков, так и безусых экспериментаторов, предпочитающих компьютер кисти и целлулоиду.

Оксана обладает даром бережно и талантливо интерпретировать фольклорные мотивы средствами анимации. Результатом ее самостоятельных художественных исследований северного фольклора, наиболее чистого, не запыленного поздними наслоениями цивилизации, стали произведения, на которых сегодня будущие художники учатся профессии. «Кутх и мыши» (1985), «Бескрылый гусенок» (1987), «Племянник кукушки» (1992), «Нюркина баня» (1995).

В картинах Черкасовой древние чукотские и уральские предания превращаются в парадоксальные стихи, исполненные грусти и иронии. В них сочетаются возвышенное и прозаическое, наивное и мудрое, древнее и современное. Главное — не бояться смешивать краски, этому Черкасова научилась у фольклора. То, что в светской культуре обычно находится на полюсах, в картинах режиссера естественным образом взаимодействует: смеховое начало перетекает, смешивается с трагическим. Ее фильмы показывают на фольклорных симпозиумах, научных конференциях, но режиссер никоим образом не занимается научными изысканиями. Для Черкасовой фольклор — не музей незыблемостей. Живая старина начинает дышать лишь в соприкосновении с человеком.

Нюркина баня
реж. Оксана Черкасова
худ. Андрей Золотухин

В основе фильма «Нюркина баня» — день семьи перед свадебным пиром. Незаметно с помощью скромного, лаконичного рисунка авторы погружают нас в мир, полный тайны. Рваная, мерцающая графика картины впитала и авангардно осмыслила традиции северного фольклора: древние приговоры-заговоры, языческий черный кот-привидение. Рисунок царапающий, небрежный; напоминает полустертые наскальные рисунки. Юмор тоже скрытый, окольный, избегающий прямого выражения.

Будто приехали мы в незнакомую деревню и смотрим, удивляемся. Это отнюдь не иллюстрация обрядов, все происходящее находится за гранью осязаемого, вербализируемого — как духи, которых вызывает древняя бабка. Фольклор многослоен. Внешний ряд картины, да и сам ритуал — лишь канва сюжета, за ним открывается глубина пропасти. Вот звучит «заговор на огонь», потом поэтическая реприза — «правят» невесту, используют обереги, вновь произносится заговор. Взять три воды: из лесного родника (дикая вода от лешего), из реки (домашняя), крутой кипяток (крутошная). Все смешать для омывания невесты. Чтоб здоровая была, красивая. Черкасова соединяет быль и мифологию обряда. Невеста пышная, дебелая, стыдливая. Красавица. Баня — не храм, но полное тайн чистилище. Коли не угоришь от грехов, мыслей нехороших — выправишься. Банник — из печки выпорхнувший чертик: не страшный, но люди несведущие опасаются.

Камера совершает лихие сквозные проезды сквозь бесконечное пространство укутанной в розоватый пар бани, мимо тучных торсов, теряющих в мареве телесность. Бесстрашно заглядывает в печь, как в огненную бездну. Вот здесь и проходит граница между миром обыденным и обрядовым, потусторонним.

Фольклор требует особой фактуры, полифонии, достоверного звучания, он отвергает поставленные актерские голоса, правильные классические инструменты. В фильмах Оксаны Черкасовой возникает внутренний оркестр, слаженный, составленный по велению режиссера. В нем солирует доморощенная жалейка под аккомпанемент сводчатых гуслей, глиняной окарины и кувылки. Вместе с

1

2

1. **Бескрылый гусенок**
реж. Оксана Черкасова
худ. Валентин Ольшванг

2. **Глупая**
реж. и худ. Екатерина Соколова

3. **Дело прошлое**
реж. Оксана Черкасова
худ. Валентин Ольшванг

3

Девочка дура
реж. Зоя Киреева
худ. Михаил Дворянкин

Подарок
реж. и худ. Михаил Дворянкин

шепотом старой бабки они создают нестройный фактурный звук, способствуют возникновению притягательной ауры.

Этот непростой, нелинейный диалог с народными истоками продолжил ученик Черкасовой Андрей Золотухин. В «Племяннике кукушки», творении режиссера Черкасовой, художник Золотухин черпал вдохновение в древнем искусстве нивхов. Старая бабка делает заговор на «живом» бубне, по которому то птица пролетит, то ребятенок пробежит. Бубен — символ жизни — колышется, словно дышит в ритме сердца под ударами сморщенных рук. Но как же изобразить души деревьев? Золотухин отыскал старую доску на студии. Стерев пыль, положил кальку прямо на бороздки, именуемые «памятью дерева». Начал рисовать поверх. Грифель натыкался на ребристые бороздки, сбивался с гладкой линии, словно заикался — возникло необходимое волнение, дрожь рисунка. В картинке просвечивает душа дерева. Калька с процарапанным на ней изображением превращается у Золотухина в бубен и сама начинает звучать. Так изобразительная форма совпала с темой фильма — у нивхов рисунки похожи на царапины карандашом.

Следующим этапным периодом для студии стала середина 1990-х. Талантливые художники Валентин Ольшванг и Андрей Золотухин дебютировали в режиссуре. По сути, они продолжили искания мастеров, с которыми на протяжении ряда лет работали на картинах в качестве художников, развили тенденции авторской мультипликации свердловской школы.

В традициях этой школы превращать экранизации, фольклорные истории и легенды, сценарии в монологи от первого лица. Как уже упоминалось, история предательства мамы в «Розовой кукле» Ольшванга носит личный характер. Да впрочем, любой родитель признается в том, что недодал своему ребенку внимания. . В «Розовой кукле» причудливым образом соединяются в росписи по стеклу детские каракули с экспрессивно-точной линией мастера. Ревность маленькой девочки порождает гигантские страшные видения. В этом параллельном мире — тревожно и опасно.

«Бабушка» Золотухина (совместное производство со студией «ШАР») — эмоциональное авторское эссе, мелодия детства, которую хочется вновь и вновь прокручивать внутри себя. Это история взросления. И еще — портрет самой бабушки, эксцентрической и мудрой особы.

Раритетными работами Ольшванга и Золотухина свердловчане вновь подтвердили качество студийности. Молодых здесь всегда продвигали, им помогали. Над картиной дебютанта Золотухина аниматором работала уже

опытный режиссер Черкасова, над картиной Ольшванга – Черкасова и Караев

Другой начинающий автор, Алексей Харитиди, сделал цветными карандашами иронический скетч «Гагарин» (1994) – о червяке, застрявшем в сетке воланчика для бадминтона. Незамысловатый анекдот превратился в притчу об относительности общеизвестных понятий храбрость, трусость, подвиг. Как часто они неразрывно связаны между собой... Режиссер получил за этот фильм «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля

В конце 1990-х лабораторные изыскания, расширяющие горизонты анимации, продолжил Дмитрий Геллер. Изобразительная рефлексия, живописная ностальгия по прошлому напитывают его маленькие киносимфонии, где перепутаны явь и сон, вчера и сегодня. Время стекает с экрана, пытаясь удержаться, зацепиться насыщенными образами в эмоциональной памяти зрителя. Поэтому картины режиссера вспоминаются не столько сюжетом, сколько метафорическими вспышками. Геллер соединяет различные сферы искусства: анимацию, фотографию, арт-дизайн, фрагменты из игровых фильмов. Однако цифровое пространство рассматривается им не как подобие реальности, ее трехмерный симулякр, но как холст бесконечной глубины и неистощимых возможностей для художника

На студии всегда приветствовали интересные, хотя и небезусловные эксперименты. Например, Андрей Денисенко активно работал в формате 3D. В 2003 году он снял фантазию «Приют» – драму в антураже начала XX века, где нищий интеллигент пытается ужиться в комнате с крысами

В 2007-м вышла «Колыбельная» Андрея Золотухина – полифоническая песнь о расставании и умирании любви. В 2008-м Екатерина Соколова сделала изящное психологическое эссе «Глупая», в котором быт деревенской жизни превращается в настоящую поэзию. Фильм похож на рисованное стихотворение о безответной любви, запутавшейся в линиях необыкновенного треугольника: она любит пьяницу, а ее любит черный ворон, готовый пожертвовать всем ради своего чувства к нелепой и не очень счастливой бабе

Благодаря чему студия «А фильм» (так переименовали себя сами мультипликаторы) выжила в самые трудные времена, когда иссякало финансирование, когда студию покидали даровитые творцы, такие как Петров, Харитиди? Ольшванг с Геллером последнее время больше работают в Москве, Золотухин – в Швейцарии. Но студия не просто продолжает существовать. Она заявляет о себе в полный голос очередными яркими дебютами, такими

Бабушка
реж. и худ. Андрей Золотухин

как «Девочка дура» (2006) Зои Киреевой, «Подарок» (2010) Михаила Дворянкина

Все дело, как правильно подметил Владимир Петкевич, – в ангеле-хранителе. Таковым для «А фильма» на долгие годы стала Валентина Хижнякова. Она не спешила переодеваться в новомодную продюсерскую мантию, не тянула одеяло на себя. Хижнякова – настоящий директор студии, болеющая за своих подопечных. Она пробивает финансирование неожиданных проектов, помогает их фестивальной жизни, участвует в судьбе авторов. Таких директоров у нас практически не осталось. Думаю, большая заслуга в том, что студия продолжает быть главной кузницей анимационных дарований, принадлежит Хижняковой

Практически все национальные смотры и многие европейские форумы не оставляют студию без наград. Из последних авторских успехов стоит назвать трагические сказки Ольшванга «Про раков» (2003) и «Со вечера дождик» (2009), фильмы Геллера «Маленькая ночная симфония» (2003), «Признание в любви» (2006), «Мальчик» (2008), «Воробей, который умел держать слово» (2010). Дмитрий Геллер, этот автор-тихоня, из которого слова не вытянешь, – один из самых плодотворных режиссеров российского анимационного кино. Заслуживает упоминания и новый фильм Екатерины Соколовой «Сизый голубочек» (2010). Ретро-история, история любви, почти черно-белая (цвет существует лишь в эмоциональных

Маленькая ночная симфония
реж. Дмитрий Геллер
худ. Анна Карпова

акцентах). Жанр — печальная кадриль. Проносится поезд мимо станции. Пролетает мимо своей любви бывший солдатик фронтовик. Вот уж и лысина сверкает, пока он идет по дрожащему темному вагону, по своей неустойчивой жизни, лишенной опоры. Но однажды он решится и, сойдет на полустанке.

Множества призов удостоился и режиссерский дебют Зои Киреевой «Девочка дура». В этой наэлектризованной эмоцией картине — удивительный сплав нежности и язвительности. Карандашом и акварелью нарисована сама первая любовь, неказистая, неуклюжая, смешная. А кто сказал, что в детском саду не может случиться настоящего пламенного чувства? Своей неуместной любовью девочка готова испепелить предмет привязанности, а заодно всех воспитателей и одногруппников. Любовный вулкан извергается в стенах советского воспитательного учреждения со всей его тоскливой атрибутикой — от обязательного тихого часа и мерзкого супа до групповых посиделок на горшке.

Режиссер Зоя Киреева и художник Михаил Дворянкин в детскую любовь играют по-взрослому, используя смелые ракурсы и пластику. В сцене, когда девочка на качелях делает сальто-солнышко, земля вместе с детским садом и толстыми воспитательницами буквально летит на героиню. В этом полете наперекор притяжению — шквал разноречивых детско-взрослых эмоций. Маленькая картина «Девочка дура» сделана точно по рецепту Параджанова, именовавшего кино «искусством вспышек».

Такой же вспышкой стал режиссерский дебют художника Михаила Дворянкина «Подарок», получивший Гран-при фестиваля в Суздале, — сдержанное и вдохновенное графическое эссе про мальчика, принесшего в школу собственноручно вырезанную открытку однокласснице Ксюше. Еще одно кино про взрослую детскую любовь.

про праздник 8 Марта в школе, где по коридорам носятся расхристанные переростки, цепляющиеся к малолеткам, про чаепитие и классную дискотеку под «музыка на а ас связала»; про скромные гендерные дары («Девочки! Подходим к столу, берем подарки!»), про высвобождение личного из сетки тоталитарной серости коллективизма. И еще — про маму мальчика, которая так складывает руки на коленях, что с экрана веет безнадегой тоскливого женского одиночества. Так, из микроскопических подробностей просачивается пыльная эпоха ранних 1980-х, озвученная ламбадой и единодушными аплодисментами партсъездов.

«Девочку дуру» и «Подарок» можно рассматривать как дилогию. В зарисовке Киреевой тоже — ощущение времени, пророщенное множеством вроде бы случайных, но важнейших деталей. Однако есть и существенное отличие. В «Девочке дуре» все сокрушающая на своем пути волна любви маленькой хулиганки бьется о бетон советского социума, пышно расцветшего на территории детсада. А в «Подарке» густо прописанный быт советской школы — лишь фон; история сконцентрирована на внутреннем мироощущении маленького героя, переживающего тектонический сдвиг — влюбленность, и действие вместе с ворохом подробностей сжато, спрессовано в луч всепоглощающего чувствования.

И сегодня Екатеринбург остается одним из главных центров анимации. Здесь по прежнему помогают молодым входить в профессию. Начинающих обучают ведущие мастера Алексей Караев, Оксана Черкасова, Сергей Айнутдинов.

Фильмы екатеринбургских аниматоров традиционно участвуют в крупнейших международных кинофестивалях и занимают первые строчки в рейтингах профессионалов на анимационном смотре в Суздале. «А фильм» — настоящий творческий инкубатор, с завидной регулярностью предъявляющий миру новые таланты. Если им не мешать, не сокращать до позорного минимума финансирование, дать возможность снимать Геллеру, Соколовой, Киреевой, Дворянкину... они нам еще покажут — в прямом смысле слова.

Человек с Луны
реж. Оксана Черкасова
худ. Валентин Ольшванг
Юлия Черкасова
Борис Вишев
Сергей Малышев

Мастерская Александра Петрова /
Выплескивая свой хрусталь...

Александр Петров

Официальная дата образования Мастерской Александра Петрова — 18 апреля 2001 го. К своей студии школе режиссер шел долгие годы

Александр Петров — прежде всего живописец, опирающийся на традиции русской художественной культуры конца XIX — начала XX веков Его стиль можно назвать поэтическим реализмом В воздушном пространстве картин Петрова (настенных или экранных) — живая связь с действительностью, обостренный психологизм. Однако натуралистически выписанные детали окутаны сновидческим флером

Петров окончил Ярославское художественное училище, затем поступил на художественный факультет ВГИКа в мастерскую классика анимации Ивана Иванова Вано, приверженца традиции щедрого и яркого рисунка Потом Петров учился на высших режиссерских курсах

Работал на различных студиях. Но вне зависимости от географических перемещений (Свердловск, Ереван, Ярославль, Торонто), влияний извне, Александр Петров пишет свое кино с тщанием послушника, с особой субъективной остротой зрения

Он размышляет, мечтает, сомневается с карандашом в руке. «Корова» (1989), дипломная и дебютная работа по одноименному рассказу Андрея Платонова, создавалась на стеклянных ярусах под камерой, развиваясь от кадра к кадру в живых картинах. Петров давно присматривался к Платонову — к его трудному для визуального прочтения слову. Еще в 1984 м он работал в качестве художника над фильмом по Платонову «Ночь», поставленным режиссером Владимиром Петкевичем

В «Корове» подробно выписанный автором деревенский быт растворяется и заново собирается в процессе драматичного познания бытия, чей смысл мучительно постигает и не может постичь ребенок. Эстетика, стиль фильма, воплощенного в ожившей на экране масляной краске, чутко отвечают интонации опаленного страданием рассказа Платонова

Корова
реж. и худ. Александр Петров

Корова
реж. и худ. Александр Петров

«Корова» — настоящая трагедия, даром что в малой форме. Есть же «маленькие трагедии». Тут уместно вспомнить, что самым ярким детским потрясением Шуры Петрова стала встреча с фильмом Вадима Курчевского «Мой зеленый крокодил» (1966). Тряпочные куклы на экране проживали драму любви — возвышенную и горестную. Такого душевного порыва и прорыва от кукольной анимации не ждали.

Задохнувшись от недетского горя, маленький герой ленты Петрова ощущает потерю родного существа — той самой коровы, что отдала людям всё: молоко, кожу, кости. Это фильм о первом столкновении со смертью, которое оставляет след на всю жизнь, о жертвенности и любви. Увидев столь совершенную по пластике работу дебютанта, учитель Петрова Федор Хитрук не мог поверить, что «Корова» сделана без всякой предварительной киносъемки, без «эклера» — сразу под камерой. Можно сказать, что это самая импровизационная работа режиссера.

«Сон смешного человека» (1992) снят по Достоевскому на Свердловской киностудии. Сегодня режиссер говорит, что только молодость позволила ему решиться на воплощение столь сложного произведения.

Почему же он решился? Оттого что подчас, по его признанию, рука думает быстрей головы. Так однажды нарисовалась в карандашных пробах финальная сцена: герой держит в руках собственное изображение в гипсе. Гипсовая фигурка подносит палец к виску. «Пух!» — вторя начальному эпизоду картины, где герой пытался стреляться. И тут статуэтка начинает осыпаться. Песок течет сквозь пальцы, превращаясь в огромное цунами. Поток несется на маленькую девочку, которая на берегу моря строит песчаную цивилизацию: Колизей, дивной красоты соборы...

Когда режиссер читал повесть «Сон смешного человека», словно резануло: он уже это видел! Его самого посетил схожий сон о неземной гармонии. Были во сне и

какие то болезненные странности, но не покидало ощущение сопричастности к бесконечно мирному, любовному погружению в человеческое сообщество. В этом сне Автором был он сам. Он любил этих людей с греческими именами, и они тоже его любили, пока не случилось что-то непоправимое... Лишь через пять лет режиссер отважился превратить этот сон в фильм.

Это история разрушения гармонии «золотого века», крушения самого идеала. Живописные трансформации перетекают, едва цепляясь одна за другую, как петляющая мысль, за которой не угнаться, как звенья сложной цепи размышлений об ответственности человека за самоубийство, влекущее разрушение мировой гармонии.

Пульсирующие метафоры – вспышки на зигзагообразном пути по мрачным закоулкам души. Тот, кто затеял убить себя, — изгой, попавший в ловушку замкнутого круга. Он будет отторгнут, ведь отдельное существование невозможно.

Рушится хрупкая гармония внутри человека, рвутся связи. Гибельное растление прекрасной чистоты ползет трещиной из безобидных вроде бы проступков: кокетство превращается в похотливость, разобщенность во враждебность, желание спрятаться за крепостной стеной оборачивается первым убийством. Лик мира золотого века темнеет — нет больше невинной радости, беспричинного счастья.

Петров вечно занят поиском чувственного перевода слова, литературной метафоры на язык пластики. Ключевым для него стал один образ, который Достоевский не посчитал нужным распространенно описывать: «Дело в том, что я развратил их всех! Как это могло совершиться, не знаю».

Но как литературный образ воплотить на экране? Герой должен потерять лицо! Пусть наденет маску с приклеенной грешной усмешкой. Вот он целует безмятежно спящую девушку. Та просыпается, по лицу пробегают светотени различных состояний: от детской улыбки, наивного удивления к чудовищной и сладостной догадке: «Ага... да здесь что-то притягательно запретное...». И уже с проворностью лисицы девушка выхватывает маску и убегает. Насмешливая личина начинает свою разрушительную работу. Метафора незамысловата, но образ лжи и двуличия стал зримым.

Так из набросков, штришков, царапин сложился образ фильма, возник ключ к действию.

После окончания работы над картиной «Сон смешного человека» он вернулся в Ярославль, где открыл студию «Панорама». Там же в 1996 году он снял «Русалку», мистическую притчу об отшельнике-монахе и его воспитаннике, молодом послушнике.

Это история соблазна и прощения, греха и воздаяния, любви земной и небесной, смирения, вины и искупления. Хищная русалка обворожительна и харизматична ослепительно белые, но острые зубки, мраморные плечи. Она соблазняет отрока, мстя за давний проступок его наставника монаха. Юный послушник искупает грех учителя, невинный несет тяжесть вины за чужое предательство.

Здесь вновь возникает важнейшая для Петрова тема всеобщей зависимости, прекрасной и трагической, ответственности не только за свою судьбу, но и за другого, того, кто рядом. Поднятая еще в «Корове» эта тема исследуется и во «Сне смешного человека», а в «Русалке» достигает пика драматического напряжения. Неукротимая бурная река становится здесь символом неизбежной взаимосвязи человека и природы, а сама русалка – ее живым воплощением. В следующем фильме, «Старик и море» (1999) непредсказуемая и неохватная морская стихия явится пространством, намертво связавшим героев.

«Русалка» завораживает зрителя живописностью; автора даже упрекают за чрезмерную «красивость» кадра. Петров признался, что именно «Русалка» — один из любимейших его фильмов. Картина снится автору до сих пор, во сне он дописывает и перерисовывает ленту. «Когда пересматриваю картину, удивляюсь, как маленький: «Смотри, как придумал... А вот тут не получилось». Жаль, что фильм чуть не дотянут, он зарезан по метражу...»

Сон смешного человека
реж. и худ. Александр Петров

1 ‹6

Сон смешного
[redacted]
реж и худ
Александр Петров

Русалка
реж. и худ.
Александр Петров

Русалка
реж и худ
Александр Петров

Из картины в картину Александр Петров сохраняет верность своему художественному приему совмещения реальности с вымыслом Через сон, через электрошок воспоминаний — к важным вопросам бытия Сюжетной логике режиссер нередко предпочитает емкий живописный образ, метафору и с их помощью пытается передать состояние героя, выразить философскую идею. Петров мыслит мазком, выражает чувства краской

С 1996-го по 1999-й год он снимал в Монреале по предложению канадских продюсеров картину «Старик и море» по мотивам одноименного романа Эрнеста Хемингуэя. Работа впечатлила весь мир грандиозным замахом Мультфильм снят в формате семидесятимиллиметровой пленки для гигантского экрана IMAX с использованием новейших технологий, дарующих зрителю возможность погружения в волшебное пространство пульсирующей живописи

Первое впечатление — оторопь. Наверное, схожие ощущения испытывала публика от синема начала прошлого века. Но когда прошла дрожь испуга от надвигающегося люмьеровского поезда, зритель начал заворожено рассматривать: как же все там устроено, куда девался поезд и где спрятались пассажиры?

Многометровое изображение «Старика и моря» ошеломляет, даже подавляет, как готический храм. Откуда-то сверху, с высоты шестого этажа волны обрушиваются на

зрителей. Шквал, чудится, сейчас выхлестнет через край экрана, водная пыль холодит щеки, шум волн оглушает. Кинематограф в этом фильме возвращается к своей родовой иллюзионной стихии. Зрелищность, принаряженная современными технологиями, выходит на передний план, микшируя собственно драматургическую составляющую.

Одна из особенностей картины «Старик и море» — минимальное использование крупных планов. Может, из страха нарушить иллюзию достоверности? Эмоциональный строй фильма приглушен, словно покрыт лессировками или притушен пастелью. Даже кульминационная сцена — главная битва нерасторжимого смертельного дуэта старого рыбака Сантьяго и гигантской меч-рыбы — снята без надрыва.

В какой-то момент изображение теряет четкость, покрывается маревом тумана, наливается чудовищной усталостью или ощущением невозможности изменить течение жизни. Старик на среднем плане склоняется над водой: «Я так устал...». Пытаемся разглядеть его выцветшие от солнца и ветра глаза, лицо — пересеченное, выеденное трещинами морщин, как дно пересохшего водоема. Отсвет подвижной поверхности воды солнечными зайчиками играет на этом едва живом застывшем пергаменте.

Изменчивая стихия моря портретируется Петровым особенно искусно. Неостановима и скоротечна смена состояний, настроений: от равнодушного штиля к угрожающему бризу, от тихого покоя к напряженному саспенсу. Серебро солнечной дорожки тонет в розовато-лиловом море. Красиво. Иногда слишком красиво. Хочется пасмурного неба, серого цвета, после которого громозвучная симфоническая красота оглушит. Но Петров не дает контраста, возможности вздохнуть. Бесконечно трансформирующиеся морские пейзажи гипнотизируют зрителя, притупляя эмоцию.

Петров действует прежде всего как живописный демиург, творя свой «плывущий» мир красками. Мир, интерпретированный им, — особый. Разбитый горизонталями стекол и собранный вновь, нанизанный на световой луч мир предстает обособленным художественным пространством, в котором с первых же кадров угадывается территория кино Александра Петрова.

На этой территории скрупулезно прописанная реальность надламывается в поэтической грезе, в прозрачной гармонии детского сознания в «Корове», в ломком пограничье между сновидениями и действительностью во «Сне смешного человека», в сладкой жути омута страсти, возникшего перед глазами непорочного отрока в «Русалке».

Кадр в «Старике и море» обескураживает зрителя схожестью, чуть не на молекулярном уровне, с реальной натурой. Но это не фотоживопись. Изображение скорее обнаруживает родство с портретом, который отыскал гоголевский Чартков. Мастерски исполненный портрет страшил правдоподобностью, человек на нем был слишком настоящим. Чарткову казалось, что нарисованный старик с его будто вырезанными из живого существа глазами сейчас выпрыгнет в озаренную лунным светом комнату. Подобное чувство подкрадывается во время просмотра «Старика и моря».

Возникает ощущение субъективной, будто вырвавшейся из рук оператора, опьяневшей от небывалой свободы камеры. С помощью этой отвязной камеры зритель превращается в соучастника драмы. Парим вслед за золотой макрелью, повторяя прихотливые изгибы ее движений. Панорама морских пейзажей кружит голову. Рывок вверх — и камнем падаем в воду. С усилием продираемся к свету сквозь толщу прозрачных разноцветных слоев воды. Взмываем вместе с морской ласточкой из сумеречного таинства подводной жизни в озаренное сиреневыми облаками небо.

Это камера превращает нас...
В рыбу, влекущую лодку в пучину смерти
В старика, спина которого уже в кровь
стерта бечевкой. Руки которого сведены су-
дорогой и отказываются слушаться
В мальчика воспоминание, мальчика-сновидение, в мор-
ском костюмчике плывущего рядом с рыбой-братом
В крошечную лодку, качающуюся в цен-
тре необъятного безбрежного мира
В неукротимых белых акул, которых ста-
рик бьет наотмашь гарпуном, обломком
весла и всем, что попадается под руку.

Вспоминается, что Хемингуэй использовал повтор слова, образа, подражая баховскому приему музыкальных тавтологий. Повтор визуальных мотивов у Петрова обыгран по-своему. Так, на протяжении всего фильма возникает в разных тональностях тема облаков. Их легкий пух обволакивает солнце, они нежатся, расслаиваются, раскачиваются, дурачатся на волнах, затем и вовсе превращаются в огромных слонов, спасающихся бегством.

Наиболее часто повторяемый мотив фильма — символика рыбы во всех вариациях, во множестве ракурсов. Распространенный в живописи символ обнаруживает в себе образ существования души в океане Бога — здесь слышен отзвук лингвистических диспутов о внутренней связанности греческого слова «ихтиос» (рыба) и имени Иисус. У лейтмотива одушевленной Рыбы — свой

Моя любовь
работа над фильмом

драматический финал, предсмертный танец меч-рыбы. Почти вертикально кружась на хвосте в волнах, она словно пытается взметнуться к небу, освободиться от гарпуна, вонзившегося в белую мякоть брюха, разорвать путы притяжения смерти. Увы...

Отношения Старика и Рыбы — натянутая леска жизни и смерти. «Рыба, я с тобой не расстанусь, пока не умру», — говорит старик у Хемингуэя. В живописной интерпретации Петрова этот диалог-поединок носит еще более кармический характер. Океан оказывается олицетворением Божественной силы, на которую старик осмеливается поднять тщедушную руку, чтобы доказать миру природы силу человеческого достоинства.

Фильм, как и другие работы Петрова, упрекали в чрезмерной натуралистичности. Впрочем, режиссер мог бы ответить словами самого Хемингуэя: «Какого черта! Я не хочу нравиться художественным критикам. Просто хочу смотреть картины, получать от них удовольствие и учиться на них».

Лента «Старик и море» в 2000 году принесла Александру Петрову долгожданную статуэтку «Оскар» в категории «Лучший короткий анимационный фильм». После успеха картины режиссеру предлагали работать на ведущих студиях мира в Канаде, Японии, Европе, обещали предоставить оборудованную мастерскую, деньги... А он вернулся в провинциальный Ярославль, туда, где вырос, где окончил художественное училище. Домой.

К своему фирменному почерку Петров пришел не сразу. Пробовал разные техники. Делал рисованные фильмы и перекладку, разнообразно экспериментировал, только что куклами не занимался.

Снимая картину «Корова», нащупал свой метод — роспись пальцами и кистью по стеклу. Александр Петров не изобрел технику ожившей живописи, но утвердил собственный стиль, самостоятельный творческий и технологический метод. Теперь его «стеклянная живопись» во всем мире признана, угадываема с первых кадров, имеет десятки последователей.

Он считает свою технологию более мобильной, податливой для импровизации, нежели кукольная или рисованная мультипликация. Ожившая живопись быстрее иных экранных перевоплощений проникает к сердцу зрителя, гибко и метафорично откликается на самые сложные, тонкие изгибы драматургии. Этот метод — больше чем техника. Он является художественным приемом, определяющим сущность творчества.

Процесс создания его картин трудоемок. Режиссер пишет пальцами не на прозрачном пластике — на стекле, точнее, на ярусах стекол (порой их более десяти), просвеченных особым способом снизу. Свет, стянутый в узкие потоки, дает ощущение воздуха в кадре, живую игру солнца и тени. Живописные картины располагаются стеклянными слоями внутри уникального станка, привезенного из Канады. Стекла движутся разнонаправлено, и... над колышущейся травой скользят только что написанные, еще пахнущие краской облака. Оно, в самом деле, оживает, согревается под руками это холодное с виду стекло. Авторский темперамент проливается по экрану или, напротив, замирает, прячется в заднике многослойной сцены. Под руками художника стекло «просыпается», — как велел поэт воздуха Мандельштам — и «выплескивает свой хрусталь» на экран.

Стекло — особый фильтр, через который Петров рассматривает, изучает прозу Платонова, философию Достоевского, поэтику Шмелева. Это опыт эмпирика, он нащупывает существо, интонацию произведения под камерой, «пишет» авторскую реплику, от фазы к фазе передавая мимолетное движение волос или одежды, дуновение ветра. Наезды, отъезды, панорамы, смена планов — все творится пальцами (кисточка приходит на помощь только в случае необходимости) под камерой.

Масло необходимо самое свежее, мягкое как пластилин, разминаемое, согреваемое руками. Для большей мягкости он разводит масло вазелином. А затем укладывает

слой за слоем картины, в которых замкнутое фильтрами изображение теряет свою плотность.

Для минуты фильма создается более тысячи изображений. Каждый кадр — измененная картина предыдущего. Новое изображение, по сути, уничтожает предшествующее. Таинство творчества спрятано в складках, образующихся на границе ремесла и ворожбы. Весь массив стеклянной живописи остается только на пленке. Лишь последний кадр — это финальное и единственное не стертое автором мгновенье, которое и без фиксации камерой можно сохранить.

Фильмы Петрова рукотворны в самом буквальном смысле: пальцы, кисти, изощренная игра света и тени придают масляному мазку способность к трансформации — от акварельной прозрачности до почти скульптурных форм и объемов. Зритель втягивается в глубину живописной стихии. Экран истекает краской, оставляя ощущение мимолетности чуда. Картины Петрова можно пересматривать вновь и вновь, как альбом с любимыми гравюрами. Скажем, в «Корове» классическая передвижническая живопись накаляется экспрессией — реальность сгущается и преображается в личных ощущениях ребенка. Камера субъективна: изображение то набухает и слезливо туманится, то покрывается патиной времени — когда ржавчина старой утвари или дым печной трубы ветхого домишки разъедают, стирают контуры и цвет.

Работать с мелкими деталями, тщательно прописывать фон в технике ожившей живописи невероятно сложно. Одна сцена порой создается неделю. Ювелирный труд. Петров пытается быть убедительным не только в живописной, но и психологической, эмоциональной сферах. Поэтому он редактирует, оттачивает, оттискивает своими отпечатками пальцев мимику, пластику, движения потаенного мира героев.

Ценители и критики много спорят об использовании и переосмыслении Петровым методики «эклер», известной также как ротоскопирование (при этой технике мультфильм создается с помощью обрисовки кадра за кадром натурного фильма, с реальными актерами и декорациями). Режиссер предварительно снимает актеров, находит для своих персонажей реальных прототипов. Но это не прямой ротоскоп. Петров не стремится к точной имитации действительности, которую потом «калькировал» бы на экран. Хотя его упрекают именно в этом.

Да, на этапе поиска образа, характера персонажа идет кропотливая работа с натурщиками. Хемингуэвского старика художник писал с собственного тестя. В экранизации Достоевского прототипом героя стал оператор Сергей Решетников. Для двух героинь «Моей любви» (2006) в ролях моделей выступили жена сына (горничная Паша) и Татьяна Друбич («прекрасная дама», соседка юного героя, в загадочных зеленых очках). Причем, моделями для картин часто служат не только актеры и близкие режиссера, но и портретная живопись XIX века.

В поиске образа, характера персонажа художник делает множество набросков карандашом, тушью, пастелью, затем портреты в цвете и только потом переходит к детальной проработке эпизодов. Фигуру героя или пейзажный план рисует на матовом стекле прозрачной масляной краской, которая пропускает свет. Прикосновения пальцев к стеклу придают портретной живописи этюдную легкость, одаривая персонаж внутренней подвижностью. Вот отчего режиссер не боится крупных планов, не слишком любимых в анимации.

При всей пристрастности к рукодельной работе Александр Петров охотно использует — и часто впервые в анимационном кино — технологические новшества, совмещая очевидный консерватизм с тягой к эксперименту. «Русалка» стала практически первой российской анимационной лентой с эстетически освоенным долби-звуком. Подлинным технологическим прорывом явился межконтинентальный проект «Старик и море». В картине «Моя любовь» также были применены современные анимационные технологии. Здесь вместо кинопленки авторы использовали компьютер. Компьютерный монтаж позволял контролировать весь процесс создания мультфильма, получить власть над неохватным материалом.

Несмотря на диктат изображения, формы, которые в силу темперамента автора на глазах превращаются в содержание, для Петрова первостепенное значение имеет литературная основа. Он мучительно долго ищет произведение, которое совпало бы не только с его собственными мыслями, мировоззрением (как проза Шмелева), но и с технологией. И если при чтении печатные буквы даже самой отменной литературы не разбухают всевозможными живописными образами, Петров отложит книгу и продолжит поиски «своего» автора.

Режиссера притягивает высокая литература: Платонов, Достоевский. Во ВГИКе его дипломной работой были карандашные рисунки к фильму по мотивам «Божественной комедии» Данте, который так и не был снят. Но эта «домашняя работа» стала трамплином, с которого он устремился в полет поэтического живописания. Что касается собственно сюжета, то за исключением прозрачной в своих простоте и трагизме истории «Коровы», обычно путь «возделывания» кино уводит режиссера в столь дальние уголки авторского мира, что в какой-то момент он едва ли не забывает о самом строе сюжетных перипетий. И зрителю, утопающему в потоке страсти и

Старик и море
реж и худ Александр Петров

чувственности, источаемых живыми экранными полотнами, остается лишь довериться воле живописи, поглощающей, затмевающей изгибы драматических поворотов

В 1992 году Александр Петров с семьей возвратился из Свердловска в Ярославль, что называется, на ровное место Ни жилья, ни работы Он брался за иллюстрирование книг, снимал рекламу. И мечтал об одном — оборудовать собственную студию

В конце концов, Петрова приютила народная киностудия «Чайка», а ее руководитель Михаил Тропин выделил небольшую комнату Начались поиски оборудования сначала приобрели монтажный стол, потом мультстанок. В Москве купили подержанную кинокамеру. Только года через три сумели привести студию в более или менее рабочее состояние

После «Оскара» за «Старика и море» Петрова заметили областные и городские власти. Губернатор и мэрия помогли с помещением для мастерской — более 300 кв м почти в центре города Выделили и средства на ремонт

Образующим ядром школы студии Александра Петрова стал фильм «Моя любовь» по мотивам романа Ивана Шмелева «История любовная».

Картина сделана после внушительной паузы в творческой биографии режиссера — фильм «Старик и море» забрал слишком много энергии. Ему хотелось снять что то легкое, сказку например Шмелев, с его светлой поэтичностью, неторопливым погружением в зыбкий мир чувств, настроений, размышлений давно манил режиссера. «Я, пока работал над повестью Хемингуэя, очень скучал по дому, по кино про Россию», — признается режиссер

Перечитывая наново «Историю любовную», романтический роман взросления, Петров оказался в зоне солнечного притяжения, особой певучести романа. Ему послышались знакомые, родные интонации в мелодии первой пробуждающейся любви, описанной Шмелевым — еще детской, хрупкой, максималистской и на

Старик и море
реж. и худ. Александр Петров

ивной, эгоистичной и жертвенной, решительной и глупой. Тогда режиссеру подумалось: «История легкая, ироничная, открытая. Сниму — как песню спою — на одном дыхании. Не ожидал, что увязну на три года каторги».

Начались съемки картины. Давняя мечта — собрать студию, человек 50, пригласить из Москвы хороших аниматоров, режиссеров для мастер-классов и лекций, вырастить 5–10 своих талантливых творцов — никак не воплощалась в жизнь. Сроки производства фильма «Моя любовь» сжимались, рук катастрофически не хватало.

Петров провел в Ярославском художественном училище мастер-класс, после чего к нему на студию пришло примерно с полсотни молодых людей. Работать осталась одна девочка. Потом она привела подружку, а та — своего приятеля... В общем, как в мультике про Льва Бонифация, на выступление которого постепенно собирались дети.

Затем в ярославских газетах появилось объявление: «Мастерская Александра Петрова объявляет набор на шестимесячные курсы по специальностям: художник аниматор, художник живописец, художник ретушер компьютерной графики. По окончании курса художники получают профессию и зачисляются в съемочную группу режиссера Александра Петрова. Обучение бесплатное».

Так вместо «Панорамы» возникла настоящая творческая мастерская. С начинающими работали опытные мастера: Дмитрий Иванов, Михаил Тумеля, Сергей Решетников. Молодым тут и легко, и трудно. Планка — высокая, но ученики старались дотянуться. Картина «Моя любовь» неспешно разрасталась под их пальцами.

Он признается, что в идеале каждый свой фильм писал бы сам, от начала до конца, выражая мысль и чувство «красочным образом». К тому же «стеклянная живопись» предполагает тоталитарную власть Автора, не допускающую вмешательства посредников: аниматоров, прорисовщиков, контуровщиков. Ведь каждая рука обладает другими почерком и нажимом. Однако на самостоятельное

создание получасового фильма придется потратить годы. Одному тут не справиться. Нужны помощники, лучше всего — студийный организм.

В работе с ассистентами и учениками у Петрова много времени уходит на организацию стилевой ансамблевости. В итоге на экране разницу манер видят лишь специалисты.

Молодые художники, набранные фактически с улицы, учились анимации на картине. Для режиссера этот новый метод работы был испытанием. Тайны «стеклянной живописи» приходилось объяснять натурально на пальцах, каждому исполнителю внятно растолковать то, что и сам для себя еще не мог точно сформулировать. За полтора года работы ученики стали профессионалами.

Петров называет «Мою любовь» первой командной работой и благодарит за помощь бывшего сокурсника, талантливого режиссера Михаила Тумелю (оставившего свою работу на белорусской студии и надолго приехавшего к Петрову на подмогу), сына Дмитрия Петрова (выпускника петербургского института имени Репина), своих старинных друзей: оператора Сергея Решетникова, аниматоров Изольду Солодову и Петра Закревского.

Завалы студийных проблем — от взаимоотношений с властью, деловых переговоров, поиска денег на ремонт и оборудование до закупки продуктов для киногруппы — разбирает директор студии Наталья Петрова, менеджер, жена, соратник. Ради творчества мужа она отказалась от собственной карьеры, диссертации.

Я была в их мастерской на улице Щапова как раз в пору работы над «Моей любовью». По локоть вымазанный краской художник корпел с утра до поздней ночи вместе с учениками и единомышленниками над колоссальными живописными картинами кадрами. Работа на студии кипела...

«Кипела» — сильно сказано. Я посчитала: больше 40 дней студия делала всего лишь минуту готового материала. Но можно сказать иначе: всего 40 дней и — краски стекаются на экране в непостижимые соцветия, замирают в воздушных портретах, чудных пейзажных мгновеньях. Минута тотальных метаморфоз бесконечна. Для секунды анимационного времени создается 12 рисунков. В целом же фильм поглотил 18 720 авторских произведений. Это же неохватная музейная экспозиция.

Можно ли роман Шмелева втиснуть в 26 минут экранного времени? Анимация — емкое искусство, позволяет, не растекаясь в словесах, выразить идею двумя-тремя монтажными стыками, смысловыми трансформациями. И все же авторам приходилось отсекать по живому важные линии романа, существенные подробности. Петров сам себе установил жесткие рамки хронометража.

На экране предстает сверкающая куполами, утопающая в палисадниках купеческая Москва XIX века. Как всегда у Петрова скрупулезно выписаны панорамы, пышут жизнью характерные бытовые зарисовки.

Гимназисту Антону 16... Домашний мальчик стоит у порога между детством и взрослостью. Грезы уносят Антона в вымечтанную реальность, а повседневная жизнь возвращает его в совсем не идеальный мир. Но и в этой грубой безвкусной действительности он пытается найти что-то светлое, чистое, божественное, повстречаться с той единственной, которой он отдаст без остатка свое чувство.

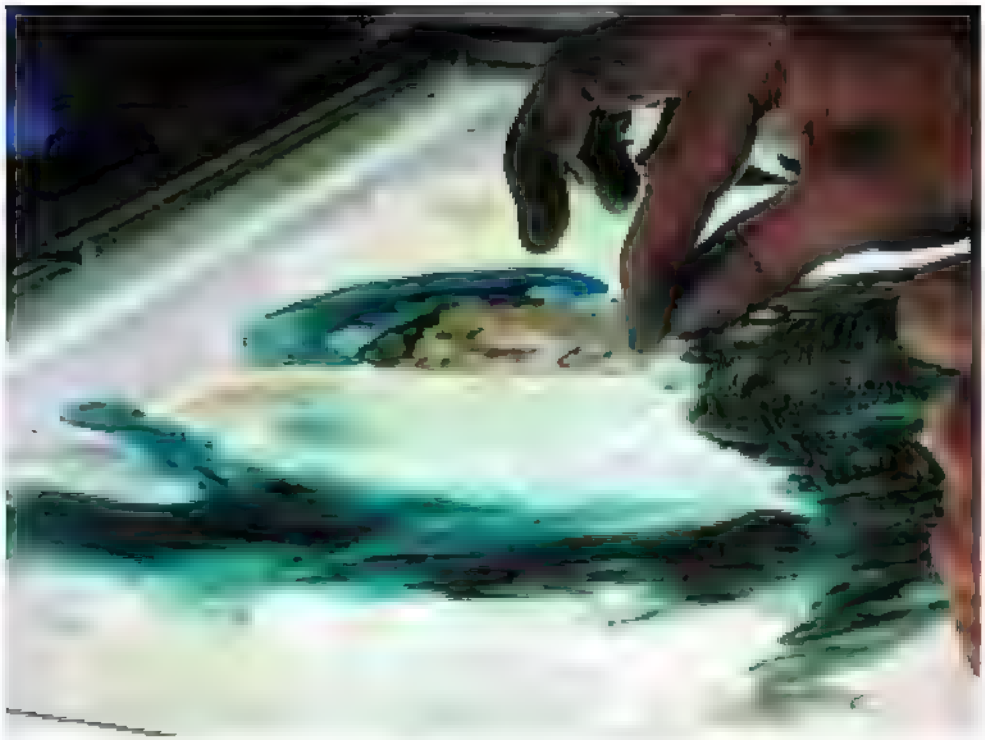
Юнец безусый в гимназическом картузе бросается сломя голову в омут первой любви. Правда, окончательно так и не уразумел, в кого именно он влюбился: в чистую славную служанку Пашу или в ослепительную соседку, источающую аромат порочности. Он несется на качелях переживаний из эпизода в эпизод, путая мечты и реальность, тая то в любовном жару, то в гриппозном жаре.

С карусели в небо улетают одна за другой красавицы: тургеневские девушки, амазонки, брюлловские типажи. Нет, стоп, все иначе... Она в русском сарафане, рядом младенец. Он в грузинском одеянии — мужественный горский воин.

Происходящее в фильме — туманная взвесь реальности, снов и мечтаний юного гимназиста Тонички. Шестнадцатая весна особенная — не до экзаменов. Подснежники рвутся из стакана на подоконнике выглянуть во двор, туда, где печалится шарманка. Весна зримо преображает девушку на соседней веранде в истинную богиню. От избытка чувств хочется расцеловать занозистый забор. Первый настоящий поцелуй страшит и манит, а дрожащая потная рука безжалостно мнет неуклюжее восторженное стихотворное послание...

Снова во главе угла — излюбленная режиссером тема ответственности: перед близкими, перед любимой, перед самой любовью; тема ответственности за свою судьбу. Пересекаются, спутываются, рвутся перипетии романа, смешиваются лирика, драматичность, юмор. И светлая шмелевская ирония лишает повествование чрезмерных сантиментов и натужности.

В «Моей любви» нет столь напряженной сюжетной линии, как в «Старике и море» — это почти тургеневская светлая, акварельная история. А ведь многие априори считают невозможным экранизировать Тургенева. Впрочем, в последние годы анимация бесстрашно осваивает новые горизонты в изображении психологии, тайнопись внутреннего мира человека, труднодоступную для игрового кино.



Моя любовь
работа над фильмом

Старик и море
реж. и худ. Александр Петров

Фильм не пересказывает Шмелева, скорее это живописное впечатление от него. Хотя есть ощущение, что при перенесении текста на экран автор остается и дотошным правдолюбом передвижником. А он и есть передвижник, даже по образу жизни: Москва, Монреаль, Свердловск, Ереван, Ярославль.

Ярославль для Петрова – больше чем место действия его последнего фильма. На этой земле он чувствует пульс родины.

Натуру «Моей любви», образ Замоскворечья, Петров собирал по крохам в родном городе. Бродил по закуткам и закоулкам, фотографируя скособоченные и еще вальяжные особнячки, палисадники, заросшие крапивой. Одних старых двориков целый альбом наснимал.

Он испросил разрешение запечатлеть барочную церковь Николы Надеина, к которой создатель первого театра, кстати, земляк режиссера, Федор Волков саморучно сделал замечательный проект иконостаса.

Он фотографировал купеческие и дворянские дома XIX века, заросшие травой солнечные купи в них райскими яблоками усыпаны деревья, «золотые шары» украшают спеченные временем деревянные стены. При этом ничего с натуры не писал. Фантазировал, тасуя эти снимки. Теперь сомневается: может, зря так долго и мучительно изобретал дом Антона в фильме. Взять бы и срисовать с готовой фотографии.

В фильмы Петрова впечатана малая родина – прежде всего, село Пречистое, где режиссер родился, вдохновившее на фильм «Корова». Железная дорога в фильме – та самая, что и поныне рядом с Пречистым проходит.

От «Коровы», истории мальчика, пережившего смерть близкого существа, веет ощущением личного, пережитого и оттого психологически достоверного. За исключением каркаса платоновского сюжета, всё, что в этом кино есть, напитано детством Шуры Петрова: памятными

действиями и жестами, знанием, как свет лежит, как тропинка пробивает себе дорогу. Он реконструировал живое пространство, обращаясь к спящей до поры памяти.

В картине нет списанного с натуры места действия, но дом, двор, полустанок словно пропечатались на невидимой промокашке, проникли с красками на стекла. Про березу поваленную, с которой юный экранный герой смотрит в поле, режиссер говорит: «Я сам по ней лазил». И пальцы, помня шероховатость березовой «кожи», передают это ощущение экрану. «А еще были березы, исполины до неба, вдоль которых я бродил в детстве. Пастухи постепенно поджигали их у корневища, убей не знаю зачем, потом березы валились замертво».

У Петрова репутация отшельника. В профессиональном сообществе его не превозносят, часто критикуют: за чрезмерную приглаженность, отсутствие шероховатостей, за мастерство живописца, которое доминирует в его кино, за близость к натуре. Кстати, он и сам считает, что некоторые его картины (даже из самых титулованных и признанных) получились не так, как ему хотелось бы.

Его стиль выламывается за пределы анимации, да и собственно кинематографа. Поэтому и не может быть однозначно принят сообществом коллег. В науке есть понятие междисциплинарных сфер, где уживаются отдельные ветви самостоятельных направлений и изысканий. От фильма к фильму Александр Петров движется в направлении этого междисциплинарного пространства, в котором живопись сплавляется с реальной натурой, а кинематографические ухищрения становятся транслятором авторского повествования.

Как и Параджанов, он опредмечивает мир, угнетая его натуралистическую динамику ради поставленной художественной задачи. Поэтому работы режиссера представляют интерес не только для зрителей, не только для искусствоведов. Это иная экранная синкретичная образность, требующая особой степени концентрации и созерцательности, предназначенная для сопереживания и эстетического осмысления.

Фильмы режиссера получали заслуженные награды крупнейших анимационных фестивалей мира, четырежды он становился оскаровским номинантом («Корова», «Русалка», «Старик и море», «Моя любовь») и первым из российских аниматоров был удостоен премии «Оскар».

Но оскароносец Петров предпочитает жить в провинции. Это его размер – не жмет громадой мегаполиса, не давит. Он всегда уставал от чрезмерностей пространств, эмоций, шума.

От дома минут 15 пешком по улице Свердлова до улицы Цапова. Здесь располагается Мастерская Александра Петрова – ярославская достопримечательность. Сюда приводят на экскурсии (правда, строго по согласованию с хозяевами) детские дома, аниматоров, заезжих и местных художников. Как отказать посетителям, раз уж прогремел на весь мир? Приходится жертвовать временем.

Александр Петров жертвует. Помогает ярославской детской анимастудии «Перспектива», проводит мастер-классы, учит, учится. И долго входит в новый замысел, который уже замучил, перемучил автора. Да если честно, и произведений уже перебрано столько...

Всё из-за этого самого груза ответственности – за свои фильмы и живописные работы, за себя и своих учеников. Собственно, про высшую ответственность, которая и есть связь со всем миром, Петров и снимает кино.

Еще раз
реж. Екатерина Овчинникова, Алина Яхьяева, Елена Петрова, Татьяна Окружнова, Наталья Павлычева, Мария Архипова

Птенцы «гнезда Петрова», ученицы не подвели своего именитого Мастера. Их маленький ретрофильм пропитан артистизмом и ностальгией по истекшему прошлому.

Владлен Барбэ «Классика»/ Колобок из Зазеркалья

Владлен Барбэ

Сначала о названии. Цитирую Большую советскую энциклопедию: «Классика (от *лат.* classicus — образцовый). Первоначально "классик" — относящийся к первому разряду, "классу", высшей из пяти цензовых категорий, на которые, по преданию, были разделены граждане Древнего Рима».

В 1990 году, когда Влад Барбэ — «птенец» из гнезда «Пилота», соратник, ученик Александра Татарского и Игоря Ковалева — вздумал организовать студию, он не собирался изобретать велосипед. Страна в начале 1990-х пыталась устоять на уходящей из-под ног советской почве, и в то же время ухватиться за веревочные ступеньки лестницы, ведущей в непредсказуемое капиталистическое будущее. Влад, с детства погруженный в мир искусства одушевления (его мама Виктория Барбэ — создатель крупнейшего в СССР детского анимационного центра творчества «Флоричика» в Кишиневе), решил сделать независимую от государства студию, в которой классические каноны не препятствовали бы стилистическому и технологическому поиску. Первыми учредителями студии «Классика» вместе с Барбэ были Олег Кузовков и Игорь Костыгин.

Если говорить о работах самого Барбэ, то он всегда предпочитал пограничье реализма и абсурда, начиная со знаменитой музыкальной «Коробки с карандашами» (1985) вплоть до истории семьи лунатиков в фильме «Луна/Марс» (2007). По Барбэ действительность состоит из невидимых и видимых молекул сюра.

Среди первых проектов «Классики», благодаря которым студия задышала, — две получасовые сказки для домашнего видео — «Снежная королева» и «Дикие лебеди». Фильмы сделаны в 1992 году по заказу телеканала Disney и Light Year Entertainment (Нью-Йорк). Простенькая лимитированная анимация, внятный сюжет с закадровым текстом. Крайне скромные выразительные средства. Впрочем, американцы были приятно удивлены: русские сняли все вовремя и на те деньги, на которые в США в лучшем случае сделали бы пилоты фильмов. При этом, в силу своей испорченности рукодельной анимацией, сотрудники «Классики» и лимитированную мультипликацию попытались разнообразить, усложнить.

Колобок
реж. Владлен Барбэ
худ. Валерий Чурин

«Снежная королева» была удостоена золотой медали американского фонда «Выбор родителей», в 1993-м вошла в число 25 лучших лент на канале Disney, а в 1994-м признана одной из десяти лучших детских картин США. Фильм «Дикие лебеди» награжден дипломом Чикагского международного детского фестиваля.

В рамках того же заманчивого и престижного заказа был снят социальный фильм «People: A Musical Celebration» (1995, режиссер-постановщик Влад Барбэ, режиссеры Олег Кузовков, Валерий Жирнов, Светлана Гроссу и другие), приуроченный к празднованию пятидесятилетия ООН. Перед его демонстрацией на юбилейной церемонии в штаб-квартире ООН выступал президент США Билл Клинтон. По каналу Disney фильм показали восемь раз. Лента «People» длится почти 60 минут.

«Классика» всегда тянулась к полному метру, хотя на протяжении 1990-х здесь делали и короткометражное авторское кино. Студия постепенно обрастала профессионалами. На «Классике» под эти проекты были созданы курсы для обучения специалистов: аниматоров, фазовщиков, прорисовщиков, работающих в цехе заливки. Все «курсанты» пришли практически с улицы. Вскоре в помещении школы рядом с заставой Ильича, где расположилась «Классика», работали уже человек сорок. На протяжении 1990-х параллельно с заказными работами на студии делали и короткометражное авторское кино. «Болеро» (режиссер Иван Максимов), «Фердинанд VIII» (режиссер Александр Храмцов), «Черным по белому» (режиссер Марина Биляндинова).

В 1995 году на смену покинувшим «Классику» Кузовкому и Костыгину по приглашению Барбэ одним из учредителей пришел Валерий Пугашкин, старый друг и соратник по работе еще на телевидении, где Барбэ работал в группе Татарского, где и были заложены первые «кирпичики» будущего «Пилота».

Пугашкин — профессиональный сценарист — в будущем соавтор Барбэ и в создании фильмов, и в сочинении судьбы студии.

Луна/Марс
реж. Влад Барбэ
худ. Ольга Титова
Анна Барбэ

Во второй половине 1990-х наступили тяжелые времена. Заокеанские заказы прекратились, государство практически не помогало анимации. В отсутствие государственной поддержки жизненные силы студии можно было восстанавливать только с помощью рекламы. «Классика» в 1990-е стала одной из самой востребованных анимационных студий, занимавшихся рекламным бизнесом. С помощью мультроликов продвигали: соки J7, концентрат Invite, шоколад M&M, торговую марку «Зеленый великан». Среди клиентов «Классики» были рекламные сетевые агентства BBDO, McCann Ericsson, DMB&B, компании IBM, Pepsi, Mars, Nestlé, Johnson&Johnson, Western Union, Vimm Bill Dann, White Wind, телекомпании Disney Channel, BBC и ОРТ.

Самостоятельным направлением работы стало музыкальное видео. По сети до сих пор гуляют видеоклипы «Классики», снятые для групп «Ария», «Ногу свело», «Пластилин», «Хор Турецкого», «Наутилус Помпилиус», Вячеслава Бутусова, Ларисы Долиной, Евгения Осина, Жанны Агузаровой, Николая Парфенюка.

По заказу ОРТ «Классика» сделала проект «Сказки новой России» — анимационные минутки, которые шли после программы «Время». Это были незамысловатые политические сказочки, к примеру про то, как Гусинский воевал с генералом Лебедем — детский голос за кадром рассказывал про опасную войну антропоморфных птиц и зверей.

Политических заказов на студии не чурались — надо было как-то выживать. «Классика» снимала имиджевые ролики для предвыборных кампаний, главным образом для Ельцина. Борис Николаевич представал на экране здоровяком с розовыми щечками. Младенец родом из 1996 года символизировал новую Россию.

Надо сказать, что и в жестких рамках заказа студийцы умудрялись экспериментировать, занимались поиском свежих языка и формы. В 1996-м, в ходе кампании по выборам Президента России, «Классика» по заказу Центризбиркома сделала два клипа в технике «тотальной анимации». В 1999-м по заказу правительства Москвы осуществила несколько проектов общей продолжительностью более 30 минут в разных анимационных технологиях. Реклама превратилась в опытное поле, разведку возможностей языка, техник и их совмещения. Много экспериментировали в «Классике» и с компьютерной, по тем временам совершенно диковинной технологией. При этом действовали не только наугад, но и изучали весь доступный заграничный материал.

Студия разрабатывала визуальные эффекты для игровых фильмов «Тотализатор» (2003, режиссер Владимир Крупницкий), «Прорыв» (2004, режиссер Виталий Лукин), «Вий. Возвращение» (2010, режиссер Олег Степченко) и все еще находящаяся в производстве сибирская сага «Мангазея златокипящая» (режиссер Юрий Волкогон).

реж. и худ. Сергей Косицын

С 1997-го жизнь на студии вновь стабилизировалась. Помимо рекламы, началось производство картин с помощью Госкино. Были созданы маленькие авторские фильмы в самых разных техниках. Среди них «The Neon Life» («Неоновая жизнь», 2001) Романа Пучкова — фильм по рассказу Рэя Бредбери, выполненный в компьютерной графике. Лента, скромная с точки зрения самой анимации, создавала фантастический мир, пронизанный странным желтовато-оранжевым светом и населенный замысловатыми персонажами. В 2003-м картина была признана прорывом на Фестивале цифрового и компьютерного искусства Pixe.

Тем временем продюсер Александр Атанесян всерьез заболел идеей создания полнометражного анимационного кино. Еще в середине 1990-х ему попался на глаза журнал Hollywood Reporter, полностью посвященный юбилею Уолта Диснея. По информации уважаемого издания выходило, что в мире производится катастрофически мало полнометражных мультфильмов. А ведь именно они собирали небывалую кассу и были лентами долгожителями.

Работа с актером по технологии motion capture

Атанесян решил рискнуть и нырнул в авантюрное мероприятие на 15 с лишним лет. Вначале продюсер искал режиссера. Но все аниматоры, с которыми он разговаривал, были горячими сторонниками авторского эксперимента и модного в то время лубка. Лишь Влад Барбэ оказался, по словам Атанесяна, «самым вменяемым, креативным, технологичным»

Затем потребовалась студия, оснащенная современным оборудованием. Где взять такую в конце 1990-х? Примерно в это время «Классика» въехала в помещение ЦСДФ в Лиховом переулке. Атанесян нашел инвесторов. Студию переоборудовали по последнему слову техники. Невероятную, поражавшую масштабом и изощренностью реконструкцию произвели на площадях бывшего хранилища кинокамер. Продюсер вложил в ремонт и оборудование около 1,5 миллионов долларов. Все, что зарабатывалось режиссерами и аниматорами, уходило на стройматериалы и технику. «Классика» вознамерилась стать студией XXI века. Периодически в пору кризисов все замирало. Через полгода снова начинали поднимать голову. Рекламой зарабатывали на строительство своей «студии будущего» в жерле громадного старомодного ЦСДФ.

В 2000-м были внесены изменения в закон о кино. Государство хотя бы на словах обратило внимание на уцелевший в стране кинематограф. Запускаться с большим проектом, использующим новые технологии, было политически выгодно. Студия начала работу над «Человеком-амфибией» и «Стариком Хоттабычем». Впрочем, названия и содержание обоих проектов пришлось менять. «Классика» не выкупила права у наследников Лазаря Лагина. И история Хоттабыча трансформировалась в приключения Гекльберри Финна, которые хитрым образом совмещались с повестью Томаса Гатри Энсти «Медный кувшин» (1900), написанной по мотивам «Тысячи и одной ночи». Фильм стал называться «Печать царя Соломона» (2002). В картине Гек Финн находит сосуд-артефакт в Москве 2012 года (как быстро будущее стало настоящим!), а рядом с джинном действуют американские бандиты, ковбои и обычные москвичи.

С правами на роман Александра Беляева было проще, юридическая служба отрегулировала правовой вопрос досконально. Тем не менее, сюжет «Человека-амфибии» тоже претерпел серьезные изменения. Давным-давно верховный жрец Адишарна в преддверии гибели Атлантиды заковал в мрамор бессмертия нескольких сопленников, дабы они спустя время смогли вновь явить миру исчезнувшую цивилизацию. Среди избранных — молодой красавец, Ихтиандр. Спустя тысячелетия доктор Айвор Брэнт, изучая морские глубины, находит саркофаг и пробуждает юношу от многовекового сна.

Фильм получил название «Последний человек из Атлантиды» (2011). Ихтиандр здесь не столько беляевский романтический герой, уязвимый и зависимый, сколько могучий супермен, атлант. Среди новых персонажей одноногий ворон Флинт и черепашка, друзья Гуттиэре, а также крыса, приспешник злодея Зуриты.

В реализации идеи картины участвовали художники Леонид Пожидаев, Юрий Пронин и Анатолий Тур. Как и в кинофильме Владимира Чеботарева и Геннадия Казанского «Человек-амфибия» (1961), в «Последнем человеке из Атлантиды» много музыки и песен, авторами которых стали Леонид Агутин и Андрей Петров. Композитор проекта — Сергей Чекрыжов.

История создания двух главных долгостроев нулевых может послужить калькой положения российской анимации в сложнейшем переходном периоде. «Классика» несколько раз меняла технологию. Вначале собирались снимать в 2D. Время шло, после каждой вынужденной паузы и простоя выяснялось, что технологии шагнули вперед. Аниматоры переключились на совмещение 2D и 3D, затем на 3D — снимали с использованием системы Motion Capture. На этой стадии работы, создав движения трехмерного персонажа, переводили образ в плоское двухмерное изображение. Но на следующих этапах продюсер по согласованию с американскими партнерами решил оставить проект трехмерным, визуально более жестким. Американцы привлекли к работе одного из лучших 3D-супервайзеров, который впоследствии участвовал в съемках фильма «Аватар» (2009). Интересные эскизы для

проекта «Классики» предложил художник Константин Скачинский, продвинутый специалист в 3D графике

Барбэ и Пугашкин справедливо опасались запускать сразу две огромных картины. Для этого не хватало ни людей, ни мощностей. Но с точки зрения продюсирования так было выгоднее. Производство фильмов длилось целое десятилетие. В начале этого периода все в России были новичками в области компьютерной графики, но аниматоров «Классики» можно назвать настоящими пионерами, разведчиками в области цифровых выразительных средств.

Все начиналось буквально с нуля. Как делать полный метр, практически никто не знал. Сколько для этого нужно людей? Какая именно техника, и кто будет на ней работать? «Классика» наняла технического директора, супервайзера. Людей набиралось все больше. К началу производства было уже около 100 человек

Предстояло решить технические и финансовые проблемы: обеспечить сотрудников компьютерами, программами, один компьютер стоил 27 тысяч долларов – деньги в ту пору немалые

Вскоре компьютерным технологиям обучились 50 человек. С этого момента, считает Пугашкин, можно говорить, что в России появилась компьютерная анимация. И сегодня трудно найти студию, где не трудились бы люди с «Классики».

Довольно непросто художники и компьютерщики находили общий язык, обучая друг друга и выстраивая технологическую цепочку. Был создан специальный цех по разработке новых технологий. Там, к примеру, все вместе сидели и изобретали, как сделать трехмерную воду. А когда придумали, оказалось, что это настоящее ноу-хау. Приезжали американцы, цокали языками, пытаясь выяснить секрет совершенно натуральной воды

После того как было решено делать фильмы в трехмерной графике, студия наткнулась на множество неразрешимых технических вопросов. К примеру, если персонаж вылеплен из глины, то после перегона в сканер он частично «теряется». Тогда попробовали втыкать в глину множество иголочек, чтобы фигурка стала матовой, фактурной. Потом стали делать персонажей из гипса. Еще через полгода научились строить образ сразу в компьютере.

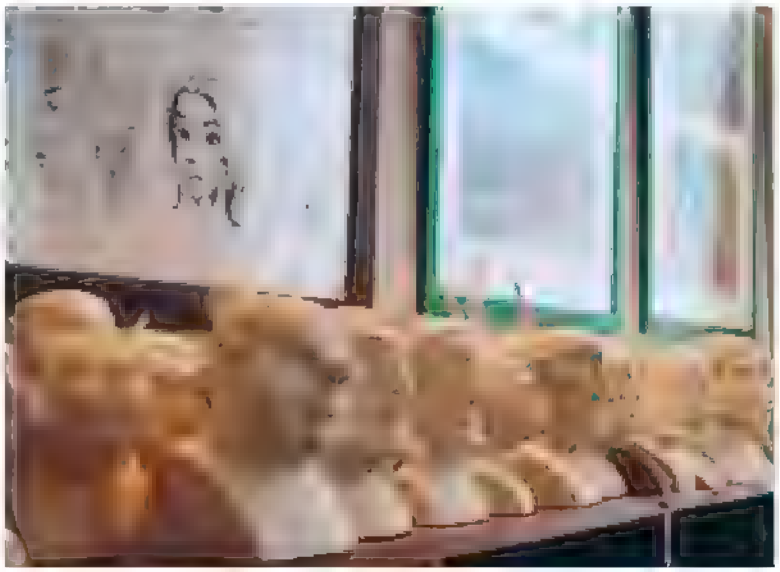
Сложнейшие проблемы возникали на каждом этапе. В «Классике» изучали компоузинг, исследовали работу датчиков, всю цепочку мокап, которую в то время делали всего три компании в мире, предлагая свои услуги за 17, 170 и 400 тысяч долларов соответственно. Долго решали, кто будет играть «в проводках» – актер или мим. В итоге остановились на актерах. От решения многих технических вопросов зависел результат – качество фильма

Отдельная история – отношения с Госкино, у которого не было разнарядок на новые технологии. Во всех актах производства анимационных картин писали как в старину: калька, краска. Студия «Классика» специально для Госкино сочинила компьютерный «кондуит» и составила первую «цифровую» смету

Так, студия, носящая консервативное название «Классика», стала главным плацдармом для изучения и воплощения в анимации продвинутых 3D технологий. В пространстве этих трехмерных интересов был сделан и небольшой фильм Марианны Новогрудской «Выстрел» (2003) по мотивам рассказа Льва Толстого. Действие картины разворачивалось на морском судне. Создатели фильма пытались совместить 3D с классическими куклами. Можно спорить о результате эксперимента, зато качество воссозданной на экране воды вновь было выше всяких похвал. На студию водили экскурсии как на ВДНХ. Собственно «Классика» и стала ВНТД – выставкой новых технологических достижений

Когда отмечали семидесятилетний юбилей ЦСДФ, пресса с восхищением писала: на студии «Классика» снимаются два полнометражных анимационных кинофильма (к этому времени было сделано более 80 процентов «Печати царя Соломона» и 30 процентов «Последнего человека из Атлантиды»). Наконец-то и в России созданы условия для современного анимационного кинопроизводства, оснащенного по последнему слову техники! Помещения

Скульптурные пробы персонажей



Отец
реж. и худ. Юлия Милекина

студии — часть первого этажа и подвал — блестяще отреставрированы. Совместно с компанией IBM разработано программное обеспечение. Технологический комплекс по производству анимации и спецэффектов для кино не имеет аналогов не только в России, но и в Европе.

У Влада Барбэ планов было громадье, в том числе и совместные проекты со студией ЦСДФ. Он хотел использовать уникальные технологии «Классики» для реставрации киноархивов, создания спецэффектов в документальных лентах. Журналисты захлебывались от восторга: «Может быть, действительно наступит время, когда фраза „кино в России нет" канет в историю? Без сомнения, есть все шансы на то, что студия документальных фильмов возродится».

Но у нас как юбилей, так катастрофа. Семидесятилетний юбилей «Союзмультфильма» обнаружил полный крах студии. ЦСДФ выселили из своего дома. Известие, что вместе с изгнанием студии документальных фильмов на улице оказалась «Классика» — самая современная мультмастерская, способная обеспечить бесперебойное производство зрелищных полнометражных фильмов — никого не тронуло.

Начались заведомо проигрышные битвы арендаторов ЦСДФ за помещения. В течение года на студию приходили рейдеры, бандиты, налоговики, юристы, силовики. «Классика» съехала последней, когда выключили рубильник, пришли автоматчики и буквально выдавили мультипликаторов.

100 человек оказались на улице. Руководители студии еще судились с компаниями, приобретшими помещение ЦСДФ. Но разобраться в запутанных множественных перепродажах недвижимости было невозможно. В итоге пострадало огромное число молодых аниматоров, художников, драматургов, режиссеров, компьютерщиков, тех, кто по договору с ВГИК, ВКСР проходил практику на базе студии.

В марте 2004-го «классики» переехали на студию имени Горького. И сразу же сделали для Второго канала два ролика «Евро-2004» к Чемпионату Европы по футболу. Эти рекламные сюжеты, впоследствии номинированные на нью-йоркском фестивале, вошли в пятерку лучших спортивных клипов.

А параллельно всем катаклизмам продолжалась работа над фильмом «Колобок», одной из самых интересных картин «Классики».

Строительство фильма шло то вяло, то активно, с паузами — десять лет. Валерий Пугашкин писал сценарий по идее Барбэ как пародию на фильмы Юрия Норштейна. Вся российская анимация в 1990-е страдала родовой травмой — влиянием норштейновского кино, надо было как-то от него избавляться. Постепенно фильм обрастал собственным смыслом, стилистикой, своим художественным языком.

Вначале студия долго искала деньги на производство. Сценарий понравился Ролану Быкову, но и ему не удалось найти средств. Когда сценарий, написанный Валерием Пугашкиным белым стихом, Влад Барбэ принес на телеобъединение «Экран», то руководство заявило: «Так сценарии не пишут». И отложило его в сторону. Через пару лет сценарий обнаружил Борис Акулиничев, и на «Экране» снял фильм «Колобок». Но Акулиничев воспринимал философский подтекст притчи о «Колобке» как чуждый «нормальному детскому мультфильму». Пугашкину пришлось переписать сценарий под Акулиничева, от замысла осталось одно название.

В отсутствие финансирования решили делать своего «Колобка» самостоятельно. Однако в 1998-м шарахнул кризис. Потом работа возобновилась, но в какой-то момент все материалы погибли на студии в Лиховом переулке — горячей водой был залит сервер.

И только в 2002-м удалось запустить в производство оригинальный сценарий. Подавался в Госкино он как двадцатиминутный фильм, да кто-то из экспертной комиссии сказал, что вся история минут на десять, деньги и выделили на десять минут. Авторы сняли двадцатидвухминутный фильм, как и планировали. Для того чтобы завершить эту работу, студия взяла кредит в банке под

1 ←

→
Колобок
эскизы к фильму
худ. Валерий Чурик
реж. Влад Барбэ

Печать царя Соломона
реж. Влад Барбэ

строительство дачи Барбэ. Дача так и не была построена, зато кино было сделано. Деньги зарабатывались на рекламе и возвращались банку.

Найти поэтическому образному ряду сценария визуальное воплощение, да еще в трехмерном, вроде бы совершенно мертвом виртуальном пространстве, — это не просто задача, это вызов.

Авторы используют архетипический сюжет блудного сына. Юный круглоголовый максималист Колобок с растянутым через все лицо противным ртом выбегает из теплой отчей избушки. «Надоело, хватит этих попреков — по сусекам, по амбарам! Все, ухожу! Надоели! Все достало! Вы еще узнаете, вы еще услышите... ». Колобок задирает необъятную голову, качающуюся на тонких ножках, и всматривается в далекие звезды. Вот он, его великий путь.

Но свобода оборачивается непроглядной ночью, непролазным черным лесом, воем и улюлюканьем невидимых зверей. Колобок встречается с мудрым бомжом Волком, с хитрым, как водится, но уставшим Лисом, с интеллигентом Зайцем в пенсне и шляпе, с подслеповатым Медведем с гармошкой и на костылях.

Путешествие на фоне сменяющих друг друга времен года — образ истекающей жизни самого Колобка. В начале картины он упоен нагловатой юношеской эксцентрикой, а к финалу остро ощущает одиночество. Ностальгически вспоминает теплые руки бабушки, улыбку деда на домашнем фото. Колобок стареет, так и не успев вырасти, помудреть. «Колобок! Колобок!» — слышен призывный крик. «Я сейчас, я иду». — Блудный сын, спотыкаясь, спешит сквозь бурелом и метель. И видит каток под разноцветными лампочками, под музыку по льду неуверенно

скользит карапуз. Родители не дают ему упасть «Колобок, не спеши, Колобок!»

В этой философской притче, пронизанной внутренней иронией, Барбэ и Пугашкин пытались нарушать устоявшиеся табу. К примеру, считается, что анимация не выдерживает крупного плана, что ей противопоказаны драматические монологи и большие разговорные сцены В «Колобке» же – много длинных диалогов и реплик Мы всматриваемся в странных героев, пытаясь их понять

Кроме того, многие убеждены: характер персонажа, мотивации его поступков должны быть внятно прописаны, как в фильмах Диснея А про Колобка до самого финала не понимаешь: хороший он или плохой Но в какой то момент начинаешь сочувствовать этому колючему эгоисту, по собственной вине оставшемуся в одиночестве

«Колобок» стал проверкой прежде всего для самих авторов а может ли сложная, многокрасочная эмоция исходить от трехмерного малосимпатичного персонажа?

В 2007 м началась работа над фильмом «Луна/Марс», трогательной фантасмагорической историей про отношения внутри семьи. Про право каждого, даже самого маленького человека хранить свой секрет. Но когда папа, мама и сын однажды ночью узнают о тайнах друг друга, им становится легче жить. Если ты догадываешься, что твой папа – марсианин, мама – лунатик, а твой знакомый таракан – настоящий космонавт, тебе нужна какая то нормальная земная радость. Ну например, семейное чаепитие под звездным небом, на которое засмотрятся и Марс, и Луна . причем обеими своими сторонами. Заканчивали работу над фильмом уже в новом помещении на Бережковской набережной, рядом с «Мосфильмом»

Картина «Луна/Марс» удостоена приза Международного Шанхайского телевизионного фестиваля Это была последняя картина студии «Классика». Все старые партнеры разошлись, и каждый занялся своим бизнесом Правопреемником студии «Классика» стала «Студия Влада Барбэ».

«Колобок» и «Луна/Марс» – фильмы, характеризующие режиссерский стиль Влада Барбэ, впитавшего по своему переосмыслившего традиции советской мультипликации. Его кино плотно насыщено подробностями быта, реалий окружающего нас мира. Но в этом знакомом прозаическом мире происходят совершенно фантасмагорические события На стыке обыденности и сюра существует его авторское кино

В начале нулевых продюсер Александр Атанесян находит сопродюсеров Юрия Москвина и Александра Лигая, и вместе они возобновляют работу над проектом «Последний человек из Атлантиды». У Москвина и Лигая была своя студия в Воронеже «Бурут» по созданию компьютерных игр. Партнеры предложили финансирование проекта с условием, что он будет делаться на их студии (в связи с кризисом производство компьютерных игр стало нерентабельным)

Целый год занимались перепрофилированием студии, обучением компьютерщиков, художников. Основной творческий костяк под руководством Барбэ сохранился. Однако по завершении фильма «Последний человек из Атлантиды» между партнерами возникла судебная тяжба. Как то не везло обоим полнометражным проектам с юридической стороной дела, на каждом этапе она превращалась в подводные рифы на пути картины к зрителю. Тем не менее, идет постпродакшн проекта «Печать царя Соломона». Есть надежда, что скоро фильм будет уже на экранах. И возможно, эти полнометражные проекты, давным давно затеянные «Классикой», плоть от плоти мультипликации 1990 х – не устареют к своей премьере морально. Известно, что «Студия Влада Барбэ» объединилась со студией Inlay F lm, куда вошли продюсер Александр Лигай, Сергей Раппопорт, режиссер и сценарист Вадим Свешников Продюсеры надеются, что смогут выпускать регулярно на экраны зрелищные полнометражные мультфильмы

Сегодня анимационную версию «Снежной королевы» в 3D на воронежской студии Inlay Film осуществляют режиссеры Влад Барбэ и Максим Свешников. Впрочем, история Андерсена переосмыслена, и Герда спасает не только своего брата, но и всю землю от вечной мерзлоты На «Студии Влада Барбэ» в запуске еще два полнометражных фильма «Утиная история» и «Пиноккио» (по оригинальным сценариям братьев Свешниковых).

Однако именно студия «классика» останется в истории российской анимации как практико исследовательский центр новых технологий на рубеже веков Недаром «Классика» включена в «Международную энциклопедию анимационных технологий», издаваемую Королевским колледжем искусств в Лондоне, как уникальная современная студия, владеющая всеми техниками в анимации

И как знать, не уничтожали бы «Классику» символическими бульдозерами и реальными автоматчиками, возможно, и наша отечественная мультиндустрия выглядела бы сегодня более убедительно

«Союзмультфильм» / Наша Раша

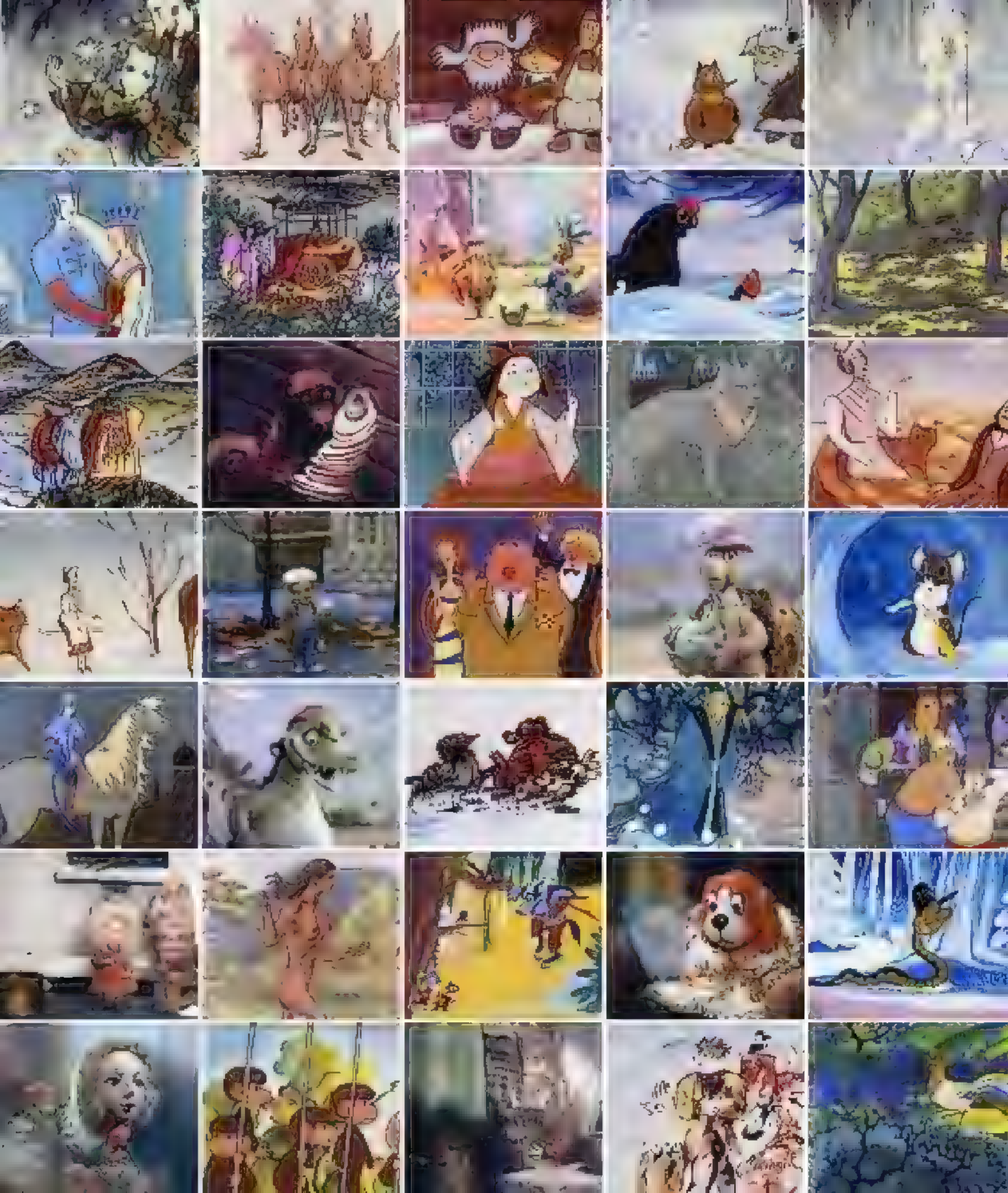
Станислав Соколов работает над фильмом «Большой подземный бал»

В 1996 году страна приготовилась отмечать день рождения любимой студии всех детей и всех вождей «Союзмультфильм». Цветы, торжественные речи, подарки, телепоказы шедевров Михаила Цехановского и Ивана Иванова-Вано, волшебных сказок Владимира Сутеева и Льва Атаманова, изысканных и колоритных лент Александры Снежко-Блоцкой и Владимира Полковникова. Однако сам шестидесятилетний юбиляр смахивал на смертельно больного, пригвожденного к постели. Оттого и поздравления больше походили на преждевременные некрологи.

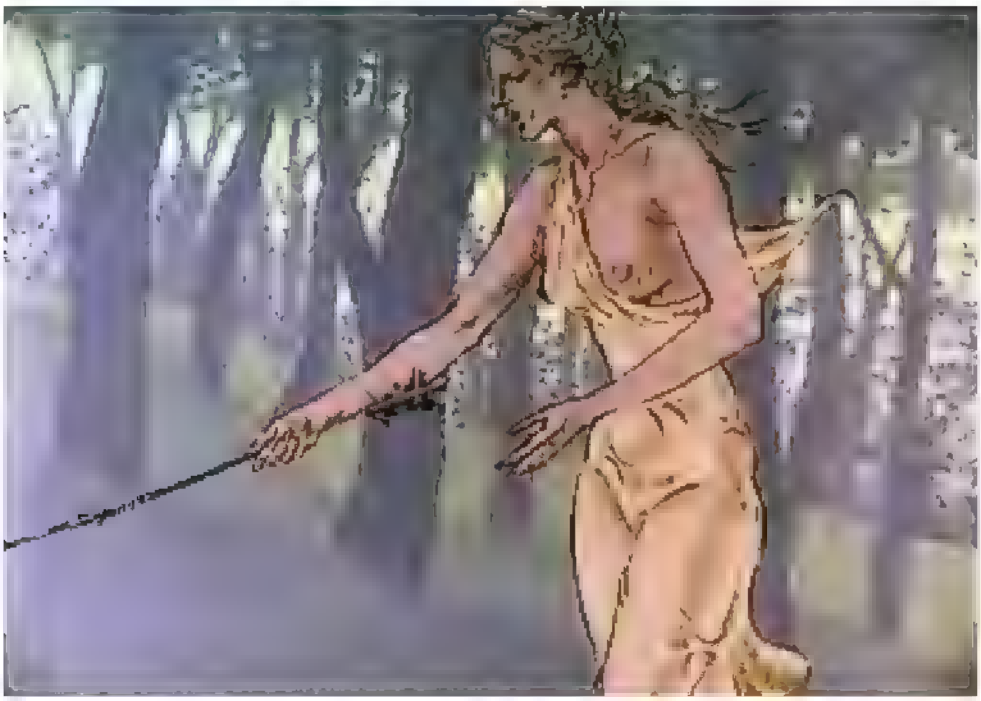
История медленной гибели флагмана советской мультипликации, многоактная драма со множеством персонажей и подчас криминальным поворотом событий — тема отдельного исследования. Подробное, вдумчивое изложение событий и их интерпретацию можно найти в многочисленных работах анимационного историка Георгия Бородина. Свои версии событий есть у классиков, вынужденных уйти со студии — Юрия Норштейна, Гарри Бардина, Валентина Караваева. Все они свидетельствовали, что вялотекущее разложение «Союзмультфильма» началось в конце 1980-х.

Ошибочно предполагать, что студия-гигант, фабрика по массовому изготовлению мультфильмов — а их выпускалось до 30–40 частей в год (частью называется отрывок фильма, демонстрируемый без перезарядки киноаппарата) — была сбита с ног внезапной экономической или социальной катастрофой или росчерком пера одного чиновника. Хотя и кризис, и равнодушие должностных лиц, и нечистые на руку управляющие сыграли свою пагубную роль. Но студия стала рассыпаться раньше.

Условным началом большого финала можно назвать рубеж 1986–1987 годов. Из жизни уходили последние из могикан: легендарный Иванов-Вано, Роман Давыдов. Не стало весельчака «простоквашинца» Владимира Попова. В 1987 году снял свой последний перед многолетним обетом молчания фильм Эдуард Назаров.



Машенька
реж. Сергей Олифиренко
худ. Елена Боголюбова



Геракл у Адмета
реж. Анатолий Петров
худ. Людмила Лобанова

Последняя лента Федора Хитрука датирована 1983 годом, Бориса Дежкина — 1984 м, Ивана Иванова Вано — 1986 м, Романа Давыдова — 1986 м. В конце 1980 х со студии ушли Юрий Норштейн и Гарри Бардин. Большая группа мультипликаторов последовала за Елизаветой Бабахиной, создавшей «Кристмас Филмз». С уходом каждого из них «Союзмультфильм» будто бледнел, обескровливал, катастрофически терял в весе.

Первым (и как показала жизнь — неверным) шагом союзмультфильмовского переустройства было формирование отдельных объединений: «Комикс», «Поиск», «Традиция», объединение детского фильма. Объединение кукольного фильма было организовано раньше. Это разделение на обособленные творческие направления успеха не принесло. Перестройка обратилась расстройством общего студийного организма.

Так исподволь начинался сход сияющей снежной лавины одной из лучших в мире студий, под обломками которой остался разрываемый на части остов страшноватого церковного здания. На тонущем анимационном флагмане разгорелся костер непримиримой вражды. У штурвала болтающегося из стороны в сторону корабля один за другим возникали вороватые директора. Эта вакханалия жуликоватых администраторов, пытавшихся в стиле градоначальников Салтыкова Щедрина если не прикарманить главную студию страны, то хотя бы выдоить, как корову, продолжалась беспримерно долго (практически до нынешних дней). В первой половине 1990 х была продана с молотка бесценная коллекция советских мультфильмов — честь и достоинство нации.

Оставшиеся на студии творцы и профессионалы всех звеньев пытались работать. Талантливый художник Юрий Батанин говорил: «Студия сейчас как корабль, который трещит по швам от тяжести волн. И люди готовы бежать, большинство уже разбежались, оставшиеся же пытаются своими спинами затыкать новые и новые щели».

Режиссер Елена Гаврилко вместе с Юрием Батаниным в это трудное для студии время сняла свои лучшие фильмы «Подружка» (1989) и «Притча о мыши» (1991). Старые американские сказки превратились в философские притчи, размышляющие о природе человека, о тонкой материи взаимоотношений, об одиночестве, о духовных ценностях, об ответственности. Приручивший беззаботную и наивную Рыбу, добросердечный старый Моряк становится невольным виновником ее гибели. Смелый росчерк батанинской графики катапультирует незамысловатую историю в свободный полет метафизики. Корова обзаводится месяцем вместо рогов и гуляет на «звездном пастбище», румяная Рыба с аппетитом глотает разложенное на глазунью солнце. И когда прирученная, впитавшая человеческие привычки Рыба тонет на глазах у Моряка, он остается один и смотрит, как в печных угольках вспыхивают и гаснут его воспоминания. Подробная «бытовая» озвучка вступает в контрапункт с вольными импровизациями Пола Винтера.

На студии работал один из лучших отечественных кукольных режиссеров Сергей Олифиренко. Его «Машенька» (1992) пленила и заставила смеяться людей, давно расставшихся с детством. В «Считалке для троих» (1995) народная сказка о Пузыре, Соломинке и Угольке обрела нетривиальное звучание, живое современное дыхание. Широкого охвата пейзажи: цветущие поля, водопады, реки. Игра масштабов: над головами героев проносится катастрофический «ураган» — где-то там высоко движется лошадь: мы видим лишь великанские копыта. Незабываемы характеры трех героев «Считалки...». Сам режиссер говорил про свои куклы, что они все в какой-то мере похожи на него, хотя круглоглазый лик Соломинки явно «списан» с лица Елены Гаврилко. Поразителен непривычный для мультфильма трагический финал — все герои погибают. Причем Уголек и Соломинка натурально «сгорают» от любви и уносятся легкими перышками в небо, а Пузырь задыхается, раздувается и лопается... от горя. В каждом своем фильме Олифиренко снимал со сказки слой нравоучительности. Особенно это удалось в блестящей картине «Машенька». «Ведь не может быть, чтобы пятилетняя девочка, — говорил Сергей, — умела действительно мастерски вести домашнее хозяйство. Она лишь в состоянии выказать огромный энтузиазм. Комическое рождается в гипертрофии этого энтузиазма». Лохматая большеглазая растрепа, хозяйственная неумеха Маша поднимает пыль столбом в «квартире» Медведя для того... чтобы было чисто. Думаю, именно олифиренковская Маша с ее сногсшибательным вредоносным энтузиазмом стала прообразом популярной у нынешней детворы героини сериала «Маша и Медведь».

В эти годы продолжал свой титанический труд — одушевление древнегреческой мифологии — незаслуженно забытый сегодня выдающийся мастер Анатолий Петров, автор новаторского «Полигона», философичного «Геракла у Адмета». «Нимфа Салмака» завершена в 1992 м, «Полифем, Акид и Галатея» в 1996 м. С помощью особой технологии Петров без всяких компьютеров и цифровых ухищрений создавал в своих фильмах объемные, словно изнутри светящиеся живые картины, с помощью графической живописи вовлекая зрителя внутрь пространства экрана. Тело Галатеи сияет красотой, волны расплескиваются с экрана, когда она влетает в воду за многослойным волшебным рогом для Афродиты. Боги и сатиры потешаются над влюбленным уродливым Полифемом, единственный

глаз которого источает непереносимую страсть. Картина поражала зрителя редким для анимации микстом эротики, трагедии, возвышенной поэзии.

Свои последние фильмы «Деревенский водевиль» (1993) и «Ах, эти жмурки» (1994) снял создатель сериала «38 попугаев» Иван Уфимцев. Пытались продолжить жизнь популярному сериалу «Ну, погоди!» Вячеслав Котеночкин и Владимир Тарасов – выпуски 17 и 18, сделанные в 1993 году, были посвящены двадцатипятилетию сериала. Последняя часть из сериала про непослушных обезьянок была выпущена Леонидом Шварцманом в 1997 м и называлась «Обезьянки, скорая помощь». Людмила Кошкина завершила работу над фильмом «Рождественская фантазия», живописной вариацией на музыку Стравинского (сценарий Розы Хуснутдиновой). Все эти и ряд других работ были лишь единичными попытками авторов вопреки всему остаться в профессии. А это в стенах трещащей по швам студии было ох как непросто.

Окончательным приговором «Союзмультфильму» стал отказ Мингосимущества и Госкино от идеи преобразовать студию в федеральное унитарное предприятие. Государство умыло руки: живи, «союзный мультфильм», как хочешь; не можешь выкарабкаться — умирай самостоятельно.

В 1999 году студия была тихо акционирована. Одновременно с этим был создан ФГУП под тем же названием и на той же базе .., зато «освобожденный» от прежнего штата работников. Произошла незаметная подмена. Название вроде то же, а организация совсем другая. Георгий Бородин убежден, что структура была создана исключительно для выгодной торговли советской мультколлекцией. В этой логике сделан следующий шаг: живой студийный организм разрезан на фильмофонд и производственную базу. И ведь вот что интересно. Произошло это сразу после указа президента Путина от 4 апреля 2001 года, призывающего оставить «Союзмультфильм» в целости и сохранности! Но чиновники — классические расплюевы, действующие всегда себе в выгоду, готовые в любой момент залезть другому в карман, — ловко перевирают указы и приказы. Анимационное же сообщество с поразительным равнодушием съедало все, что предлагалось в качестве сухого пайка разнообразными временщиками.

История «Союзмультфильма», на протяжении четверти века сотрясаемого перманентными катаклизмами, далека от творчества. Хотя отдельные режиссеры и художники пытались в девяностых и даже нулевых снимать в стенах разрушающейся студии: это и Станислав Соколов (здесь он делал «Бурю», его последняя работа, полнометражный фильм «Гофманиада» по сказкам Гофмана на основе гротескных рисунков Михаила Шемякина, еще не завершена), и Наталья Дабижа, и Анатолий Петров, и Сергей Олифиренко, и Леонид Шварцман, и Аида Зябликова, и Валерий Угаров, и Сергей Косицын, и Наталья Голованова и многие другие, в том числе и дебютанты. Наталья Дабижа, недавний художественный руководитель «Союзмультфильма», с горечью рассказывает, с каким трудом ей удалось привлечь на студию талантливую молодежь. Разуверившись в переменах, они ушли.

Пытавшиеся делать авторское бескомпромиссное кино на «Союзмультфильме» оказывались в роли «бунтарей», «неуправляемых одиночек». Такова судьба режиссера Елены Гаврилко. Третья часть ее философского триптиха («Подружка», «Притча о мыши») «Меч» — живописная вариация на темы скандинавских баллад, в которой в смертельном клинче сходились (на самом деле буквально «станцовывались» в «пляске» тотальной анимации) связанные противоположности: Женское и Мужское начала, Свет и Тьма, Любовь и Смерть. Создавая эту поразительную симфонию красок, режиссер и художник Юрий Батанин использовали традиции старинных деревянных скульптур, средневековых гравюр и орнаментов. Несколько лет шла титаническая работа над своеобычным кинополотном. К середине 1990 х был готов мультипликат, обработаны целлулоидные фазы, сделан черновой ролик с монтажом негатива. После вынужденного долгого перерыва работу возобновили. Но, увидев фильм, министерское начальство возмутилось его излишним эротизмом. Картина была выпущена лишь десять лет спустя .. другим предприятием. Студия, чтобы ублажить начальство, фильм обкорнала и сделала свою «неэротичную» версию.

Семидесятипятилетие «Союзмультфильма» в 2011 году собирались было праздновать по старинке. Кого интересует, что на самом деле происходит со студией. У нас «датская» психология: да здравствует славный юбилей! Сама же студия похожа на привидение, вспоминающее о прошлой жизни, смехе в коридорах, запахе краски. «Союзмультфильм» пытается дотянуть полнометражный долгострой, финансируемый по каплям, «Гофманиаду» Станислава Соколова.

Ведущие аниматоры бомбят высшую власть письмами с криком «SOS!». «Новая газета» опубликовала очередное письмо мэтров, Юрия Норштейна, Леонида Шварцмана, Эдуарда Назарова и Андрея Хржановского, адресованное президенту Медведеву и премьеру Путину. Письмо было послано без надежды на успех. Но — так бывает исключительно в мультфильмах — в Правительстве РФ немедленно отреагировали. Аниматоров пригласили на встречу с Путиным.

Рождественская фантазия
реж и худ Людмила Кошкина

Меч
реж Елена Гаврилко
худ Юрий Батанин

Среди ходоков были Юрий Норштейн, Андрей Хржановский, Эдуард Назаров, Гарри Бардин, продюсеры Александр Герасимов и Илья Попов. Существуют разные версии, почему эта встреча вообще состоялась. Может, причина в том, что началась предвыборная кампания. А может, кому-то захотелось порулить коллекцией фильмов, отданных недавно в Объединенную государственную киноколлекцию. Мультипликаторы пытались донести до самых рубиновых звезд главное: если просто увеличить финансирование анимапроизводства, ничего не изменится.

В отсутствие индустрии возникнет еще один другой десяток фильмов, которые все равно не увидит зритель, а «ящик» по-прежнему будет крутить сериальные заграничные пакеты. Необходима продуманная консолидированная программа действий. Есть идея объединения студий в некоммерческий фонд развития российской анимации «Союзмультфильм». «Бренд студии как знак качества и символ преемственности поколений необходимо возродить», — утверждали инициаторы письма. А то сегодня каждый кому не лень называет себя «Союзмультфильмом»! Например, в распоряжении редакции «Новой газеты» есть документ, где перечислены аж шесть (!) «союзмультфильмов», не считая их заокеанского конкурента — фирмы Films By Jove (FBJ), чей совладелец, бывший советский актер Олег Видов, еще в 1992 году за бесценок выкупил у Москвы право многолетнего использования части коллекции «Союзмультфильма» и последующего продления (в 2007 году российский бизнесмен Алишер Усманов сумел за более значительную сумму выкупить лишь небольшую часть «видовского» пакета). Впрочем, захотят ли автономные студии объединяться под общей «шапкой» «Союзмультфильм»?

Но самое главное, как воздух необходима ответственная экспертиза при разработке анимационных госпрограмм, при анализе проектов перед запуском и после завершения. Кто фильм посмотрел? Получил ли он призы на фестивалях? Кроме авторов, кому он нужен? Нашу анимацию сегодня очень трудно увидеть — ее нужно продвигать в России и за рубежом.

Не менее актуальна проблема образования, причем не только профессионалов, но и зрителей, которых следует учить пониманию одушевленного кино и прививать любовь к нему с детства. С этой целью хорошо бы оборудовать российские школы мультимедийными классами для проведения уроков по анимации и киноискусству. Следует поддержать энтузиастов, создавших центры детского анимационного творчества. Ребенок, ожививший рисунок или марионетку, осваивает опыт творчества и сотворчества. Считайте это разновидностью ОБЖ — основами безопасности жизни личности.

И вот что еще важно. Мультипликаторы пишут правительству, что они мечтают о Доме анимации, который станет культурным и индустриальным центром (заметим: в одной Корее подобных центров более 50). В этом доме должна быть не только фабрика, цифровые лаборатории, но и мультимедийный интерактивный музей российской анимации, которой в 2012 году, между прочим, исполнилось 100 лет. В детском многозальном кинотеатре можно будет увидеть новые работы отечественных и зарубежных авторов. Здесь же развернут работу мультипликационные студия и школа. По прогнозам экспертов, подобный центр способен одновременно вместить до 1,5 тысячи человек.

Утопия? Если помните, Чебурашка тоже мечтал о доме и даже его строил, причем исключительно с целью всех сдружить. Это только на первый взгляд сказочная задача. В условиях нескончаемого кризиса для уставшего, разорванного анимационного сообщества необходимость объединения усилий под одной крышей — суровая реальность.

В результате знаковой встречи российских мультипликаторов с главой Правительства решено было ликвидировать Объединенную государственную киноколлекцию, а права на фильмы и персонажи вернуть самим мультипликаторам (а именно, ФГУП «Союзмультфильм») — прибыли можно будет отчислять на производство новых картин. Также глава правительства сообщил о списании задолженности «Союзмультфильма» в размере 12 миллионов рублей, обещал помочь в текущем ремонте. Заинтересовалось Правительство и проектом реанимации отечественной мультиндустрии и строительства Российского дома анимации.

Выполнит ли Правительство свои обещания, неизвестно. Но первым и неотложным шагом должно стать объединение профессионалов. Недаром старшие мастера без устали продолжают твердить о роли товарищеского содружества аниматоров: порознь они просто погибнут. Ныне директором «Союзмультфильма» стал Николай Маковский — профессиональный аниматор, режиссер, художник. Впервые директор назначен по рекомендации самих мультипликаторов. Он понимает и разделяет проблемы обветшавшего (во всех отношениях) «Союзмультфильма». С приходом Маковского связаны последние, хрупкие, надежды на возрождение именитой студии. Надежды, как известно, у нас умирают последними...

←
Гофманиада
реж. Станислав Соколов
худ. Михаил Шемякин, Елена Ливанова

«Метроном-фильм» / Закон меры

Арсен Готлиб

Однажды продюсер Арсен Готлиб, занимающийся игровым и документальным кино («Москва», «977», «Процесс»), будучи членом жюри фестиваля P'xel, увидел маленькую анимационную картину «Подожди пожалуй». Историю о любви и смерти, рассказанную ребенком и потому поражающую в самое сердце, жирно очерченные бумажные марионетки, словно вырезанные неумелой детской рукой, нежная эклектика, сбивающийся детский голос за кадром. Смерть – черная тетенька в белой маске – крутит на экране диапозитивы, решает забрать к себе Девочку. Да та как назло влюблена. Приходится черной карге ждать, смотреть, как спит пара возлюбленных внутри рыбы. Красиво. Смерть даже залюбовалась... Фильм вгиковской выпускницы Лизы Скворцовой не просто понравился – восхитил трогательной интонацией, органичной поэтичностью. Тогда именно Готлиб настоял, чтобы картине дали Гран при.

А между прочим у маленького фильма про Девочку и Смерть своя история. Три года Лиза не могла завершить эту работу. Все сроки учебного задания прошли, а она все тянула... И вдруг влюбилась. Сразу сложилось живое дыхание картины как наивной поэзии, возникло понимание, что о сложных, даже трагических вещах можно говорить очень просто и нежно.

В этой внешней легкости, которая достигается кропотливой работой, концентрацией стилевых поисков, нащупыванием верной интонации – главный секрет всех работ Скворцовой и картин анимационной студии «Метроном-фильм».

Широкую известность студия обрела благодаря уникальному, творчески отважному проекту «Колыбельные мира». Все началось с разговора Готлиба и Скворцовой. Продюсер предложил дебютантке работать совместно и настаивал на том, чтобы в следующих картинах Лиза сохранила авторский почерк. У Скворцовой за неделю до этой встречи родился ребенок, и больше всего ей хотелось сделать колыбельную в кино. «Одну? – удивился продюсер. – Да ведь она канет в небытие! Давай сделаем альманах колыбельных».

Бразильская колыбельная
эскиз
худ. Глеб Кержов

Еврейская колыбельная
реж. Лиза Скворцова

Английская колыбельная
реж. Вероника Федорова

Готлиб не сторонится сериалов, вызывающих у большинства анимационных творцов идиосинкразию. Он полагает, что невозможно воевать с рынком по всем направлениям одновременно. Хотите формат? Вы его получите, но художественного качества.

Перед началом работы Арсен Готлиб отправился на консультацию в большую европейскую анимационную студию, изучил вопрос. А потом запустил по всем правилам долгоиграющий проект во главе с совсем юным режиссером Лизой Скворцовой.

Первотолчок каждого фильма — музыка, она дарит необходимый заряд, показывает направление. Музыка — сокровенное слагаемое национальной культуры, в ней не только ритм, красота, но и свои история, интонация. Готлиб и Скворцова выработали основные критерии отбора музыкальной основы: народная песня, которая обладает притягательностью, запоминается как хит, и помимо усыпляющего «баю-бай» содержит хотя бы наметочный сюжет.

Стиль фильмов продюсер с режиссерами определили про себя как шагаловско-примитивистский, вневременной и вне законов материальной гравитации. Техника в картинах используется смешанная: перекладка, 2D-анимация, сыпучие вещества.

В каждой серии своя история, свои герои и место действия. Продолжительность одной ленты — три минуты. Подготовка к трехминутному фильму занимала времени больше, чем собственно работа над картиной: киногруппа собирала диски, копила этнический материал, сочиняла сюжеты.

Так началось многолетнее путешествие по детству самых разных стран. Аниматоры опирались не только на фольклорные традиции. Они использовали мотивы творчества национальных художников, искусства древних народов, учитывали менталитет, особенности костюма, детали быта. Складывался особый язык фильмов — язык архетипов, метафор, поэзии. Многие из картин выполнены в наивной манере, напоминающей детский рисунок.

Первая колыбельная — еврейская, про маму, мальчика и дерево, на стихи Ицика Мангера. Лизе напел ее на идише и перевел художник Яша Каждан (в фильме песенку исполнил Ефим Черный). Скворцовой сразу захотелось приделать крылья этой истории. Мальчик мечтает стать птичкой. Но мама больше всего опасается, что сынишка замерзнет. И она закутывает мальчика так, что он уже не может не то что взлететь — пошевелиться. Получилась правдивая и мудрая колыбельная. Лучший кадр фильма: на улыбающемся дереве сидят разноцветные птички, и сам малыш быстрой птичкой улепетывает

от мамаши, но она догоняет, накидывает лассо теплого шарфа

В японской колыбельной мама, напротив, требует, чтобы ребенок стал птичкой. Она понимает, что когда нибудь сын обязательно улетит из дома. В волшебную ночь, когда взрослые спят, каждый малыш может почувствовать себя маленьким Икаром хотя бы во сне. Так между разными колыбельными возникает внутренний диалог, и в проекте складывается общая драматургия

В русской киноколыбельной «Отец ушел за рыбою» поется про Угомона, который вовсе не страшное чудище, а воздушный пассажир — успокоит, настроит на сон, как в стихах Самуила Маршака. Угомон прячется у папы под шляпой, навевает всем сновидения, где рыбы летают, а по веревкам с бельем бредут задумчивые мужики. Колыбельную исполняет девочка Арина Фридлянская — ее однажды привели в гости к Лизе, и малышка по взрослому пела с мамой на два голоса

Самая темпераментная, будоражащая лента проекта — колыбельная испанских цыган. Дети в таборе спят под звон кастаньет, пенье хора и топот каблучков Гитарные переборы, всполохи костра, темпераментное буйство красок разрывают экран, но это совершенно не мешает сладко спать малышу. Он не просыпается, даже когда его пытаются похитить — а вокруг снегом кружится пух из разодранных подушек

В мексиканской колыбельной танцуют скелеты, непременные участники всех национальных праздников. В немецкой образ матери навеян Марлен Дитрих, ее голос звучит за кадром. Во французской крутится вертится и квохчет чудесная куриная карусель. Английская разыграна как домашняя опера XV I века: дамы и господа в париках, кринолинах внимают роскошной певице, но своим пением она усыпляет слушателей Живописная африканская колыбельная потрясает воображение зрителя неуемным разливом красок, причудливой орнаментальной игрой Медведица из чукотской сказки, бредущая по небу с малышом во чреве, становится символом материнства для всего цикла. Колыбельные всех стран соединились под покровом общей художественной задачи

Саморазвивающийся проект, как магнит, притягивал множество молодых и талантливых режиссеров, художников, аниматоров. Помимо Скворцовой в качестве режиссеров над сериалом работали Вероника Федорова, Светлана Зуева, Анна Самойлович, Инга Коржнева, Мария Литвинова. Но именно Лиза задавала общее стилевое начало всему циклу

В итоге сделано 60 фильмов, которые поместились на пяти дисках Для каждой ленты снята минутная заставка, рассказывающая зрителям о стране, в которую

Эстонская колыбельная
эскизы персонажей реж и худ Елизавета Скворцова

они отправятся. Проект увенчан множеством наград мировых и национальных смотров, его приглашают и для участия в выставках. Например, в галерее на Солянке состоялась экспозиция «21 художник "Колыбельных мира"». Картины цикла показывали в кинотеатрах, в ряде цифровых залов они идут и сегодня. Эти фильмы востребованы зрителем, у них нет срока давности, как у любой настоящей колыбельной. Кто скажет, сколько ей лет — десять или пятьсот. Ребенок хочет ее слышать, а потом досматривать в собственных сновидениях.

Сегодня на анимационной студии «Метроном фильм» трудятся 12 режиссеров, а также аниматоры, художники В ходе производства проекта «Колыбельные мира» профессионально состоялись сразу несколько одаренных режиссеров Вероника Федорова работала в цикле как художник, режиссер, композитор После яркой вгиковской работы «Тетенька Зима» Вероника сняла на «Метроном фильме» запоминающийся диплом «Король забывает», остроумную, озорную антивоенную картину, выполненную с помощью наивного рисунка.

Арсен Готлиб предпочитает развивать проект, получая импульс от художника, от его пристрастий, сильных сторон дарования автора По его мнению, главная задача продюсера — дать возможность автору раскрыться, осуществить заветное

Вероника Федорова заразила Готлиба своей любовью к произведениям Юрия Коваля в интерпретации замечательной художницы Татьяны Мавриной, которой удалось найти ключик к солнечным «ковалиным» рассказам. Работы Мавриной, выполненные в народном стиле, несут самостоятельный мощный заряд, сообщая точному слову дополнительные энергию и объем

Осеннее котяро
из цикла Круглый год
реж Вероника Федорова

Листобой
реж Вероника Федорова

Так возник еще один метрономовский цикл — «Круглый год»: 12 трехминутных лирических миниатюр, каждая олицетворяет один из месяцев. За кадром звучат тончайшие, филигранно прописанные тексты; некоторые читает сам Коваль. К музыке речи, в которой есть ощущения, запахи, нюансы, Вероника сумела подобрать соответствующую пластику, теплую гамму цвета и света. Фильмы получились нежные, с горьковатым юмором, с погружением в многосложное пространство русской деревни. Федорова сохранила поэтичность Коваля, авторскую симпатию к героям: причудливой старухе Орехьевне, Пантелеймону, Ванечке Пряникову, лошади Тучке.

За каждое время года отвечает свой Кот: Летний, Осенний, Зимний, Весенний. Коты танцуют, жонглируют, строят пирамидки из яблок, важно разгуливают с домами на спине, с грустью всматриваются в мир, отраженный в корыте с водой, а главное — не теряют способности удивляться. А ведь поразиться есть чему: пухлые снегири, похожие на красные яблоки, танцуют на ветках; вдали мчит прозрачный снежный всадник под холодным зимним солнцем, гигантский Кот расцветает подснежниками, небесный охотник Орион со своими верными псами несется, разметывая по небу звезды.

Проза жизни и высокая поэзия сцепились здесь намертво. Тут и мужички красные в баньке, и листобой, пахнущий дымом картофельных полей, и совершенно пушкинская старуха Орехьевна, которая ругает лето красное «Что ж хорошего, ангел мой! Лес, да комары». Вся эта поэтическая взвесь озвучена народными песнями, переходящими в произведения (порой слишком «заезженные») Моцарта, Вивальди и Гайдна.

Слово «метроном» происходит от греческих «метрон» (мера) и «номос» (закон). В этом слове закодирован девиз существования студии — создавать произведения, соразмерные своей задаче, послушные дыханию тайминга, сочетающие авторское самочинство с твердой продюсерской хваткой.

Сейчас на «Метроном фильме» заняты созданием сериала «Везуха.» для детей восьми-десятилетнего возраста. В сюжетной основе проекта — произведения лучших современных детских писателей Сергея Седова, Артура Геваргизова, Марины Москвиной, Натальи Дубиной. Читая своим детям эти рассказы, Арсен Готлиб заметил, что все они описывают типичную современную семью, в которой есть мама, папа, ребенок и домашнее животное. Эта рядовая семья ведет самую обычную жизнь: работа, старый дом в центре Москвы, школа, кружки, спортивные секции, поездки на дачу. Но любая будничная ситуация проживается членами семейства совершенно уникально, особенно.

Авторская самоирония и некоторая дистанция по отношению к происходящему объединяют разные произведения. У Готлиба родилась идея собрать отдельные звенья этих рассказов в единую историю о московской семье, живущей в пределах Садового кольца. Папа программист, мама переводчик, плюс сын и собака Кит.

Дом, в котором живет «везушное» семейство, — срез общества. Среди соседей богач и нищий, политик и сумасшедшая старушка с 33 кошками. Конечно же, появятся и бандиты. В общем, все как в жизни. Только нарисовано вкривь и вкось. «Лицо» фильма художники, дизайнеры искали довольно долго. В результате выбрали стиль, основанный на изначальной неправильности, кривизне. Персонажи портретированы профильным абрисом, но в центре контура — два глаза, как на египетских рисунках. Каждый из героев обладает собственной неповторимой мимикой и походкой.

Сейчас проект находится в стадии разминки, но судя по всему, будет развиваться и дальше. его судьбу решил фестивальный и зрительский успех первых серий. Некоторые из них, например, серия «Китовая любовь» Леонида Шмелькова, уже отличаются отличной драматургией, точной разработкой характеров и их взаимоотношений. И все же проекту пока недостает безумства храбрых режиссеров, свободы и безрассудства, которые заложены в рисунке. Сюжеты развиваются предсказуемо, степенно. Но на студии к нетривиальному проекту относятся не как к конвейерному продукту, а как к живому организму, который следует взращивать. И Иван Максимов — художественный руководитель проекта — требует от его создателей находчивости, изобретательности, оригинальности. Возможно, поэтому на сериальном фоне, «Везуха!», со всеми ее изъянами, — лучший и многообещающий проект. В отличие от многих архаичных, устаревших еще до рождения, мультсериалов, «Везуха!» рассказывает зрителям о них самих, их друзьях, родителях, соседях. В историях, сочиненных талантливыми авторами, бьется пульс современной жизни со всей ее сложностью. Подобный честный прямой разговор «по душам», который смешит, печалит, трогает — большая редкость для нашей заказной анимации.

Над сериалом «Везуха!» вместе с уже опытными Вероникой Федоровой и Лизой Скворцовой работают начинающие режиссеры — под неусыпным руководством худрука Ивана Максимова.

Уже несколько лет на «Метроном фильме» длится подготовительный период полнометражого фильма «Старик Хоттабыч». Сценарий по книге Лазаря Лагина написали известные режиссеры Алексей Туркус и Алексей Шелманов. Но внезапная смерть Шелманова разрушила многолетний творческий союз.

Кто снимет историю про неугасимого старикана, вылезшего из кувшина — решать Арсену Готлибу. Мне кажется, он все еще присматривается. Ждет встречного импульса от молодого талантливого художника...

Везуха!
сериал

ВЛЮЖДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ

В современной российской анимации есть режиссеры, существующие вне законов гравитации больших киноателье. Те, что живут и снимают согласно собственной лоцманской карте. Временами они пристают к причалам крупных студий (как правило, на время создания фильма или проекта) и вновь отбывают в самостоятельное непредсказуемое плавание. Например, Константин Бронзит или Иван Максимов охотно сотрудничают с «Пилотом», Алексей Демин – с «Мастер-фильмом» и «Анимос».

Своей творческой судьбой эти режиссеры осуществляют завет Юрия Норштейна: «Художник понимает свою свободу как часть единого целого .. единого мирового процесса. Тогда и получается абсолютно целое. То, что мы называем духовностью». Воспринимая внутреннюю свободу как часть профессии, аниматоры нередко снимают кинотексты в отсутствие договора и гонорара, а некоторые из них, скажем, Иван Максимов или Юлия Аронова, могут сочинить фильм и дома, на коленке.

Анимация, подвижная изменчивая стихия сплавляет в уникальном художественном высказывании материальную фактуру с зыбкой сферой духовного. В работах Александра Петрова, Михаила Алдашина, Валентина Олыванга, Алексея Демина, Дмитрия Геллера и других «строй одержимого внутреннего монолога преобладает над строем тематически одержимого сценария» (Сергей Эйзенштейн). Эта авторская неотделимость от своего произведения воспринята от учителей: Хитрука, Норштейна, Назарова, Хржановского

В 1990-е на арену российской мультипликации вышла плеяда уникальных одушевителей, речь о которых пойдет в этой главе. Они сумели сохранить себя в труднейших условиях разнообразных кризисов, и в то же время стать частью единого целого процесса отечественной анимации, берущей истоки в работах Старевича и Алексеева, Атаманова и Качанова, Хитрука и Назарова. Их работы объединяют изумление перед миром и особое свойство вести диалог на равных с колючей, непредсказуемой реальностью. Это разговор тет-а-тет — натурально по душам. Ведь автор вдохновлен идеалистическим желанием одушевить застывающую в материальности, мертвеющую действительность.

Что связывает этих художников? Они не страшатся обращаться к сложнейшим для зрительского восприятия темам. Александр Петров отважился на создание анимационной версии произведений Достоевского и Платонова, Михаил Алдашин — на сотворчество с ранними апокрифами, Игорь Ковалев — на погружение в экзистенциальные исследования. Они обладают особым слухом к интонации. Они пытаются не поддаваться натиску соблазнов общества потребления, в котором анимации отведена роль массовика-затейника, детсадовского воспитателя. Очень трудно в современном мире сохранять в себе творческое напряжение, которое питает энергию открытий. Но эти художники стараются.

Они готовы сутками вести жаркие споры о способах видеть и создавать на экране явное и невидимое. Они проникают острым художественным взглядом за рамки всеобщего обозрения, прорываются к внутренним смыслам и значениям.

Рассказывая в этой главе лишь о некоторых славных представителях современной российской анимации, автор сожалеет, что размеры работы не позволяют значительно расширить условную группу лидеров. Иначе бы в этом ряду оказались, например, Юлия Аронова и Софья Кравцова, талантливые режиссеры нового поколения, владеющие всем регистром профессии, в каждой своей работе строящие миры — бесконечные и помещающиеся на ладони.

Вообще стоило бы отметить яркость и самоценность творческих усилий режиссеров так называемого слабого пола, в анимации обнаживших недюжинную силу таланта, жажду к эксперименту, некоторую бесшабашность в стремлении превратить экранное повествование в личное переживание. Таковы работы Екатерины Соколовой, Елены Черновой, Светланы Филипповой, Алены Оятьевой, Нины Бисяриной, Натальи Мальгиной.

Отдельную работу следовало бы посвятить многолетнему уникальному творчеству Ирины Евтеевой, между прочим, серьезнейшему искусствоведу. Ее метод — снимать фильмы как глубоководные исследования. Евтеева эмпирическим путем (пальпированием, прокрашиванием каждого кадра) изучает и преображает саму материю кино. Она словно ныряет вглубь кадра, изменяя его на собственный лад. Это особенное рукоделье: кадры игрового кинематографа сшиваются с хроникой, анимацией, фотографиями, чтобы взвиться в лихорадочном бурлеске евтеевского создания. Ей необходима мощь таланта сотворца. Маяковского, Белого, Гофмана. С ними ведет она свой экранный диспут, в качестве аргументов используя метафору, раздражая глаз зрителя столкновением, казалось бы, несопоставимых пластов смыслов и соцветий. Неслучайно о фильмах ее до сих пор ведутся дискуссии, в которых оспаривается принадлежность картин Евтеевой собственно анимации. Бог с ней, с принадлежностью. В этих работах есть мощный анархический заряд творца-эмпирика, которым хочется возмущаться или восхищаться, но с которым не скучно.

В самобытных и непредсказуемых режиссеров превратились Алексей Алексеев, Степан Бирюков, Андрей Соколов, Андрей Кузнецов, Сергей Меринов. Найдутся исследователи, которые проанализируют творчество Дмитрия Наумова, Валентина Телегина и Алексея Туркуса. Рамки книги вынуждают ограничить изыскания кругом художников, оказавших влияние на следующее поколение аниматоров.

Очень надеюсь, что всем уникальным авторам-режиссерам удастся сохранить энергию поиска, остаться в гармонии с самим собой. Как удалось Норштейну, который в завершение своей книги «Сказка сказок» напомнил ученикам: «Мы все время ищем превосходства — в почестях, в деньгах, во власти, в галстуке, в костюме, инкрустированном столике, превосходства над деревом, цветущим лугом, рекой. Это так. Иначе зачем мы упорно и безразлично поганим пространство, да потому что власти хотим!.. ». Ведь это очень трудно — забыть о мнимостях успеха, тем более в век, когда «успех и деньги решают все». Но только «забывшим» о суетном хотя бы на время создания фильма — удастся «одушевить вымысел».

Мальчик
эскиз
реж и худ Дмитрий Геллер

Михаил Алдашин /
Режиссура – всего лишь профессия

Довольно долго Михаил Алдашин, один из самых одаренных режиссеров, не снимал мультфильмов. При этом его авторитет в анимационном сообществе велик. И во вкусовой взыскательности трудно найти ему равных. Если фестивалю удается заполучить Алдашина в качестве отборщика, уровень программы оказывается заметно выше, а количество фильмов – заметно меньше. Может, эта требовательность, в том числе и к самому себе, является причиной того, что Алдашин не снимает?

На анимационный факультет ВГИКа был большой конкурс, и Алдашин пошел учиться на художника-постановщика игрового кино. На последнем, шестом, курсе решил сам сделать мультфильм на обрезках афишной бумаги, которые принесла сестра из типографии, где она работала. Сохранились сценарий и раскадровка того первого самодеятельного фильма под названием «Переворот». Картина состояла из трех условно связанных сюжетов, придуманных не без влияния поэтического и в то же время минималистского болгарского кино, которым Алдашин увлекся еще в детстве. Он рисовал чернильной ручкой, потом кистью доводил изображение. Получилось весело. Начальство разрешило завершить мультфильм. В институтском цехе комбинированных съемок позволили снимать на станке, даже дали обрезки пленки. Затем ленту озвучили.

Сегодня свою полупрофессиональную работу Алдашин оценивает весьма строго. Но тогда картину «Переворот» пригласили на фестиваль в Карловых Варах. Осмелев, начинающий режиссер нашел телефон Норштейна, который приходил к ним во ВГИК читать лекции. Алдашин попросил мастера посмотреть его пробный фильм и посоветовать, что делать дальше. Из трех сюжетов Норштейну понравился лишь третий, в котором грубо нарисованный черный человек бросал камни в небо, убивал птиц, потом ел их – пока камень не падал ему на голову. Весь сюжет длился примерно минуту. Форма соответствовала содержанию. Норштейн предложил автору прийти на ВКСР и сделал все возможное, чтобы Алдашина взяли на уже сложившийся курс – тот самый звездный, на котором учились Александр Петров, Иван Максимов, Михаил Тумеля.

Бессмертный
реж. и худ. Михаил Алдашин

Идею и сценарий фильма «Келе» Алдашину предложил сокурсник Пеэп Педмансон. Авторов вдохновили иллюстрации из книги чукотских сказок и легенд. Была в ней и сказка про забавное ужасное многорукое чудище Келе.

Фильм начинается с панорамы стойбища, воспроизводящей фотографии старинных рисунков из сборника чукотских сказок. Алдашин и Педмансон писали маслом по целлулоиду, но их решение было лаконичным, даже минималистским. Тонированный рисунок напоминал наскальную живопись, временами превращался в экзотические узоры. Сам Келе оказался отчасти похож на персонажа из последней новеллы в «Перевороте».

Две девочки собирают ягоды и наталкиваются на здоровенного четырехрукого монстра с дудкой. Пока тот отвлекается, маленькие шалуньи берут его огромную дудку и играют на ней тему тореадора — это выводит Келе из себя.

Эксцентрический трагифарс начинали как курсовую работу, закончили как диплом. Фильм, отмеченный высокой простотой, пропитанный мотивами чукотского фольклора, был замечен и оценен фестивалями. Александр Татарский пригласил Алдашина в студию «Пилот» — Татарский вообще коллекционировал таланты.

Картину «Охотник» Алдашин делал как часть пилотовского сборника «Лифт», но получилось самостоятельное кино. Тот же путь из альманаховского сюжета в отдельный фильм прошел «Пумс», нарисованный в близкой «Охотнику» карикатурной манере. «Пумс» — это история об отношениях торговца побрякушками и островных аборигенов, о вещественной экспансии общества потребления. В финале из леса выходят звери и разбирают кучу охотничьих трофеев, не нужных местным жителям, которые познали радости цивилизации. Животные возвращают себе клыки, хоботы и хвосты. Последним из леса выползает голый розовый крокодил. Он наряжается в собственную кожу с ощерившейся пастью.

В этих пластических анекдотах формировался творческий имидж режиссера как интересного «художественного рассказчика». Обе стороны дарования — нарративная и визуальная — у Алдашина развиты в равной степени. Говорить просто о сложном он умеет и в анимации, и в живописных работах. Им воспринят и реализуется на практике совет Хитрука воспринимать смену мыслей как чувственный момент.

Основное топливо коротких поучительных историй Алдашина — юмор, единица движения — гаг. Фильмы отличаются отменным таймингом, внутренней музыкальностью, отточенной пластикой и обязательно ударным, запоминающимся финалом.

Пумс
реж. и худ. Михаил Алдашин

По словам Алдашина, режиссура для него — не только средство самовыражения, но и профессия. Если режиссер — автор, то он должен, по мнению Алдашина, уметь точно воплотить в жизнь сценарий, даже если тот написан другим, делать чужое как собственное.

Алдашин легко воспринял интонацию «Пилота». Остроумные визуальные анекдоты «Пумс» и «Охотник» были благосклонно приняты фестивалями. А созданная за сутки рисованная миниатюра «Путч», в которой Ельцин спускал ничтожных недругов заговорщиков в унитаз, благодаря телевизионному эфиру стала известна всей стране. После показа 22 августа 1991 года по CNN фильм прославился на весь мир.

Картина «Другая сторона» — трагикомическая история о дружбе простейших — жертв естественного отбора — оказалась в числе номинантов на «Нику». Впрочем, изысканность графического узора фильма не могла компенсировать очевидную драматургическую вязкость.

Алдашин полюбил «Пилот», студию с неповторимой атмосферой, сообщество веселых молодых людей. Работалось здесь легко, лихо, интересно. Всех зажигала неуемная энергия Татарского. Тут не было бюрократии, тусклой затхлости уставших коллективов. В коридорах, в павильонах часто гремел коллективный хохот. Студийцы щедро делились советами, помогали друг другу, вместе искали выход из профессиональных тупиков. Он признается, что на такой студии готов был снимать что угодно.

←
Келе
реж. Михаил Алдашин
Пеэп Педмансон
худ. Михаил Алдашин

Но это не совсем так. Во первых, Алдашин всегда был избирателен. Во вторых... Именно тогда Алдашин принес в «Пилот» идею ленты по «Недопеску» Юрия Коваля. Гипотетически — полнометражный фильм, зрительский и авторский одновременно, как и желал Татарский. Но подобный проект был по тем временам совершенно неподъемным. Ведь и полнометражная картина Александра Татарского «Прибытие поезда» не была завершена.

На какое то время он уходил из анимации и занимался рекламой.

А в 1996 году в творческой биографии Алдашина случилось «Рождество», фильм в который он вложил больше всего сил. В основе «Рождества» лежат два евангельских сюжета — Рождество и Благовещение. Алдашинская интерпретация взрывает каноническое для анимации представление о визуальном воплощении библейских текстов. Отринув опыт сотен догматических трактовок, где средствами лимитированной мультипликации великая книга низводилась до примитивного комикса, автор создает солнечную поэтическую фантазию на темы ранних апокрифов. Хрестоматийные главы Жития, как райские кущи, открываются взгляду неофита (или ребенка?) на кануне второго тысячелетия.

Однажды он увидел в книге «Руки в искусстве» картинку, которая подтолкнула его к созданию фильма. На ней была фотография капители колонны французского собора XII века: три короля волхва в коронах, словно дети, лежат в одной кровати. Двое спят, а до третьего дотрагивается прилетевший только что ангел. Крылатый посланник будит волхва и показывает ему на звезду в окне. Пробуждение — ключевое слово для картины. Именно пробуждение от сна, от неверия обусловило необыкновенный поход к святому Младенцу.

Алдашин и его художник Зоя Трофимова соединяют в плоскостном (как на старом барельефе) рисунке отточенную изысканность и наивность. В кадре — теплые сочетания, откровенные, но мягкие цвета радости: охра, синь, изумруд зелени.

Юмор авторы прячут в жест, мимическую реакцию.

Вот совсем не елейный ангел направляется к Марии, торопится, то пробежит, то взлетит. Поднимает упавшую с дерева грушу, протирает ее о рукав. Какой чистоплотный ангел!

Вот Мария, услышав благую весть, переспрашивает ангела, указывая пальчиком на себя: «Я?» Она скрывается в доме, вслед за ней в дверь влетает белокрылый голубь.

Вот волхвы проснулись, один из них зевает.

Вот Мария перед купанием ребенка проверяет локтем температуру воды.

Вот плотник Иосиф чинит прохудившуюся крышу, сколачивает табуретку. Лицо плотника словно вырублено топором, Иосиф слишком материален, плотен. Поэтому столь очевидно потрясение, расплывающееся по его физиономии растерянностью и умилением. При виде Младенца его черты смягчаются. Каждая картинка, каждый целлулоид фильма буквально обласкан руками художника Зои Трофимовой.

Сам же режиссер словно переворачивает бинокль и события тысячелетней давности рассматривает вблизи, словно на соседней улице. Он придает им теплую домашность, снабжает живыми подробностями. И это не ересь, которую усмотрели в фильме священники, а наивная вера в чудо, которое вершится на твоих глазах, вера, отсылающая к первым христианам.

Вторая половина фильма решена как торжественное праздничное шествие. Действо венчается безудержным пиршеством радости — небесно земным хороводом, в котором львы, зайцы, рыбаки, пастухи, цари, пританцовывая, движутся под аккомпанемент оркестра ангелов. Веселье будет вершиться, пока юная мать со святым Младенцем не выйдет на порог и не прикоснется пальцем к губам. «Тс с — ребенок спит!».

Желая вернуться к этой атмосфере чуда, Алдашин придумал проект из 12 фильмов, обращенных к темам православных праздников: Покрова Богородицы, Крещения, Троицы... Но второй раз вступить в новозаветные воды не удалось.

За фильм «Рождество» Алдашин получил множество призов, в том числе «Золотого голубя» на фестивале в Лейпциге. Затем он уехал в Америку, как и многие его пилотовские сотоварищи. Правда в отличие от них уже через полгода вернулся на студию.

Он был арт директором сериала «Майкл, Лу и Ог» знаменитой студии Cartoon Network, придумал для него персонажей. Он собирал по свету режиссеров для альманаха «Московский анимационный проект». Он продолжал воспитывать в себе профессиональные навыки и не жалел собственных идей для фильмов коллег.

В «Пилоте» он снял ленту «Букашки», продолжающую линию «Охотника» и «Пумса». Проект задумывался как сериал. Но пилотный фильм оказался не только вполне самостоятельным, но и единственным из задуманного цикла. В восьмиминутном пространстве картины Алдашин с нежностью Гулливера творит мир божьих тварей, дарит им портретное своеобразие. Отметим и точную по стилю, рисунку, вкусу работу талантливого художника Валентина Телегина.

←
Рождество
реж. Михаил Алдашин
худ. Зоя Трофимова
Михаил Алдашин

Комическое начало приобрело в фильме откровенно выраженный социальный ракурс. Антропоморфные букашки, козявки, мошки, таракашки являют собой антропологическую метафору всех маленьких, ущемленных, незаметных существ. Наглый человек прошелся по ним тапком, не замечая, что «всюду жизнь». Букашки организуют демонстрации с плакатами «Долой ДДТ». Но нет им счастья на земле. А где ж покой и воля? Выше?

Отчаянные крошечные смельчаки решили улететь от грубого и беспощадного двуногого в иные миры. Из тюбика зубной пасты, батарейки, зажигалки и прочего хлама смекалистые букашки построили ракету. «Девять, восемь, семь... два, один. Поехали!»

Темное полотно экрана — нутро ракеты, в котором светится десяток круглых и продольных пар белых глаз с черными пуговками зрачков. Ракета мчит вверх — глаза перемещаются по экрану, букашки болтаются внутри ракеты.

Наконец, храбрец-землянин выглядывает наружу и робко говорит: «Мы пришли к вам с миром». Яркий свет слепит глаза. Что это? Солнце? А внизу? Чайник, пустые бутылки, помойное ведро — все знакомое... «Родина», — ностальгически вздыхают насекомые, разглядывая свою кухню. Вид отечества с высоты букашьего полета уже не представляется враждебным — он умиротворяет и радует. После «Букашек» из Америки от бывших соотечественников коллег пришло приглашение делать полнометражный фильм «Чебурашка». Алдашиным и Чарльзом Свенсонсом был написан сценарий, сделана раскадровка, модели кукол. В работу включилась группа художников и режиссеров. Но продюсеры не сумели обеспечить финансирование проекта. Остались трехмерные декорации, сценки — мир, в котором должны были жить Чебурашка и Крокодил Гена.

Алдашин долго работал на проекте «Гора самоцветов», был членом худсовета, вместе с коллегами обсуждал сценарии. «Руку» Алдашина можно угадать во многих фильмах цикла.

Директор студии «Пилот» Игорь Гелашвили предложил Михаилу Алдашину и самому снять сказку. Режиссер ради спортивного интереса согласился, причем на любую, Гелашвили просто дал ему следующую по плану — «Про Ивана дурака».

Алдашину хотелось сделать арт-кино в традиции братьев квэй или раешного театра, «чтобы куклы ездили по сцене». Но потом он засомневался — оценят ли дети их сложные художественные эксперименты? Тогда он несколько упростил решение: в начале фильма — раек, потом идея условности поддерживается стилизованным движением.

Но главная задача была в том, чтобы сделать традиционное, при этом не скучное кино. В сказке «Про Ивана дурака», исполненной в стиле городского фольклора, авторы опирались на традиции лубка, не смешивали интенсивные по цвету краски. Вышло праздничное зрелище, брызжущий радостью балаган, в котором плоская марионетка соединяется с рисунком.

История про то, как Иван дурак царевну рассмешил, изобилует подробностями, мотивами из других сказок. Здесь все игрушечное: и медведь, несущий за Иваном дверь от господского дома, и коза, танцующая под Иванову дудку, и принцесса, проливающая потоки слез аж на нижний этаж. Да и Кремль хорош: расписной, пряничный.

Алдашин говорит, что один бы он со столь рукодельной работой, несмотря на действенную помощь компьютера, просто не справился бы. Его сотворцами были Олег Ужинов и Андрей Кузнецов.

В ту пору режиссер параллельно работал с разными фильмами проекта «Гора самоцветов». В фильме Алексея Алексеева «Про ворона» Алдашин писал сценарий, рисовал фоны. Он участвовал в создании картин «Медвежьи истории» Марины Карповой, «Птичья нога» Владислава Байрамгулова, «Жихарка» Олега Ужинова.

Желание рисовать (в отличие от желания снимать) у Алдашина не иссякало никогда. (По первому образованию он — художник-постановщик игрового кино). Просто оно находило различные формы для осуществления. За время работы в «Пилоте» скопились живописные идеи, требовавшие перенесения на холст. Постепенно собралась выставка, которая с успехом прошла в галерее на Солянке, параллельно выпускались книжки с иллюстрациями.

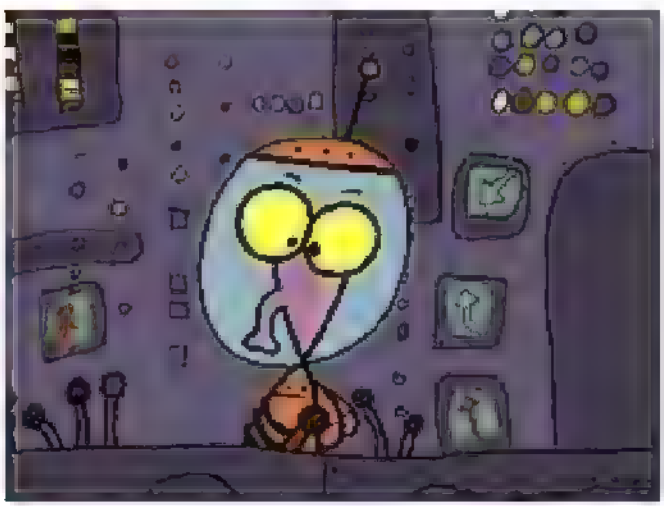
Спрашиваю его, не хочет ли он вернуться к своему давнему замыслу — полнометражному «Недопеску». Отвечает, что книга и сама по себе слишком хороша, в ней уже все есть.

В его давнишней интерпретации повести Коваля было несколько ключевых кадров. Вот один из них. Недопеска Наполеона Третьего тянет на Северный полюс. Он бежит и видит: звезды расположились крупным узором, по периметру из этого узора выходят, выплывают северные звери, белые медведи, тюлени. Они зовут его, манят. «Давай к нам!». Он сомневается... Но потом рванет, потому что ради мечты готов круто переменить всю свою налаженную жизнь.

→
Про Ивана дурака
рабочие материалы
реж. Михаил Алдашин
Олег Ужинов
худ. Михаил Алдашин
Андрей Кузнецов

Другая сторона
реж и худ Михаил Алдашин

↓
Букашки
реж Михаил Алдашин
худ Михаил Лисовой
Валентин Телегин

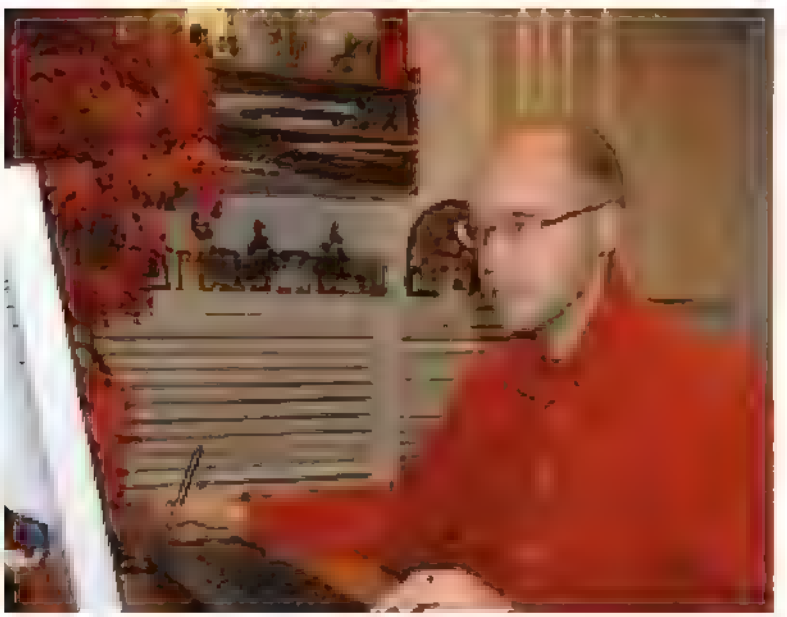


Бессмертный
реж. и худ. Михаил Алдашин

P.S./ Чудны повороты судьбы. Пять лет назад вышли фильмы «Горы самоцветов», в титрах которых было имя Алдашина. Потом режиссер был вынужден уйти со студии. Пока писалась эта книга, объявили о новых запусках «Горы самоцветов». Один фильм делает Михаил Алдашин. Он выбрал датскую сказку «Бессмертный человек». В этой философской притче смерть полемизирует с бессмертием, о котором издавна мечтали люди. Герой фильма Немурум отправляется в страну вечной жизни, обзаводится там женой, живет беспечно и счастливо. Но со временем душа его начинает тосковать по дому, по близким. И он возвращается в бренный мир, а душа с помощью ангела смерти Азраила находит покой на небесах. «Люди страшатся смерти, как малые дети потемок», — говорил английский философ Фрэнсис Бэкон. Древнее латинское изречение «memento mori» не только освобождает человека от страха и желания в обыденных хлопотах забыть о собственном уходе, но и помогает воспринимать как божественный дар саму жизнь. «Пока мы есть — нет смерти, а когда есть смерть, нас нет», — говорил Шопенгауэр, цитируя одного из самых жизнерадостных древнегреческих философов Эпикура. Мудрая сказка в прочтении Алдашина совсем не мрачная, в ней нет отчаяния. Напротив, фильм отстаивает удивительную необоримую витальность как свойство жизни. Изображение соткано из самых разных мотивов, эстетик, культур. От древнеримских и раннехристианских фресок до искусства коптов, прежде всего знаменитых коптских тканей с изобретательными вариациями на античные сюжеты, с тончайшей градацией цветов, изумительными узорами. От фольклорных мотивов до старинных изображений древних восточных ковров, узоры которых — солнечные, рисунок — наивный. Он использует поэтику восточной миниатюры, где мир предстает сказочным и причудливым, отнюдь не страшным. В этом синтезе различных пластов культур, религий история обретает универсальный характер. Так же было в «Рождестве», на мой взгляд, лучшей киноработе режиссера.

В 2011 году в Музее истории Санкт-Петербурга прошла выставка живописных и анимационных работ Михаила Алдашина. Знаете, как она называлась? «Тепло». Его картины отличаются редким качеством — тепловым излучением, которое на протяжении долгого времени тебя согревает. «Мне кажется, искусство — особенно сейчас, — говорит режиссер, — должно помогать людям жить, обнадеживать, вдохновлять, радовать и даже веселить. Чувствовать тепло. Я думаю это правильно».

Константин Бронзит / Не отвлекайся!



Константин Бронзит

Константин Бронзит — режиссер, чье творчество развивается столь прихотливо, что никак не поддается критическим уложениям и концепциям. Оно, словно каша из сказочного горшка, беспрестанно кипит, вылезает. Никак не предугадать, каким же рецептом удивит тебя на сей раз этот художник с поблескивающей таинственностью фамилией. Эфемерный материал, из которого он шьет свои фильмы, — аттракцион. Его кино движется от аттракциона к аттракциону петляющими зигзагами, которые соотносятся с парадоксальной и непредсказуемой биографией художника

Самый первый свой фильм «Карусель» он снял исподтишка. Мечтающий стать кинематографистом молодой художник устроился на «Леннаучфильм» завскладом — в режиссеры было никак не пробиться. Выдавал другим целлулоид, краски и карандаши. А на списанном и сэкономленном материале начал втихую делать картину

В ней сразу же проявился не ученический, пробный, а вполне самостоятельный авторский почерк: немного небрежный, словно торопящийся за край листа рисунок, стремительный темп, легкое короткое дыхание ленты и редкая сегодня адекватность острого изображения скрытым в нем подтексту и юмору. Этот стиль станет мастерским клеймом в последующих работах Бронзита

Форма «Карусели» — круг, по которому вначале неторопливо, но с каждой секундой все стремительнее закручивается история. В световом круге мечется комар, его съедает гигантская нелепая лягушка, которая сразу же начинает улепетывать от длинноногой цапли, а та в свою очередь пугается охотника, изнемогающего от бессмысленной битвы с крошечными комарами

→
Кот и Лиса
реж. и худ. Константин Бронзит
худ. Дарина Шмидт

Карусель
реж. и худ. Константин Бронзит

Эта игра в масштабы, этот круговорот жизни и смерти, который построил Бронзит, на экране воплощен одновременно веселыми и мрачными красками. Карикатурные персонажи погружены в туманное болотистое пространство, таинственное и зыбкое в странном движении камышовых теней. Жировые мелки тщательно прописывают на целлулоиде лишь отдельные фрагменты картинки, оставляя другие тонуть в мареве. Тонированная графика призвана подчеркнуть своеобычность авторского взгляда. неожиданные крупные планы (например, круглые глаза охотника, увеличенные стеклами прицела двустволки), карикатурный бег аиста, снятый сзади, словно из под кустов.

Когда студия «Леннаучфильм» не успевала по плану сдать необходимое число фильмов, Бронзит вынул из «кармана» свою незавершенную самодеятельную работу. Ее приняли на ура, включили в альманах «Маленькие трагедии» вместе с картинами Рената Газизова, а Бронзит стал кадровым режиссером.

Его первые фильмы походили на флип буки, книжки крошки, подобные тем, что он конструировал в детстве: мгновенно пролистывая испещренные рисунками странички, можно посмотреть почти настоящий фильмик. В одном из самодельных кино буков Бронзита жестокий индеец сталкивается в смертельной схватке с крутым ковбоем у самого края пропасти. Мгновенный бой – и бесстрашный ковбой (ура.) сбрасывает противника в бездну. Подобные трюки более 100 лет назад предшествовали кинематографу.

Александр Вознесенский, впоследствии известный сценарист русского кино, описал свою юношескую встречу со Львом Толстым. Спустя годы в его памяти сохранилась одна деталь: «Пуще всего меня заинтересовала штучка, которую Лев Николаевич взял со стола и перебирал пальцами во все время беседы. . Это была крохотная книжечка, которую Лев Николаевич придерживал левой рукой за корешок, большим же пальцем правой руки он заставлял быстро переворачиваться все странички ее, и от этого балерина, изображенная на страничках, медленно поднимала и потом опускала ногу»

Игрушка называлась фолиоскопом, она была из ряда оптических приборов, популярных в то время (зоотроп, фантаскоп, стробоскоп, тауматроп, праксиноскоп). Александр Пастернак, брат выдающегося поэта Бориса Пастернака, рассказывал, как в детстве их восхищал и поражал маленький альбом мутоскоп: «Борис тщился понять тайну альбомчиков; мы подолгу рассматривали в отдельности кадры... В конце концов мы приходили к выводу, что зримое нами во всем в природе движение – в натуре так же, как в альбомчиках, – состоит из непрерывности цепи бесчисленного количества отдельных частиц движения, запечатленных на фотографиях, и еще большего числа не попавших, по быстроте, в объектив».

Для Бронзита эта завороженность возникающим на глазах чудом, детская мультипликационная болезнь, оказалась хронической, неизлечимой. Как тут не вспомнить про его особенную сложносочиненную фамилию. И если с корнем «бронз» все понятно – имя режиссера действительно забронзовело довольно скоро, – то окончание «-ит» в переводе с латыни означает «воспаление». Впрочем, Бронзиту менее всего хотелось выздоравливать.

Долго режиссер отрабатывал, отделывал свое мастерство на малых формах. Его мини фильмы существуют в определенной, им же заданной системе координат. Карандашный поток организован «монтажом аттракционов», но эту экспериментальную теорию Эйзенштейна Бронзит по своему переосмыслил. Для него аттракцион – единица измерения, атом, кирпичик не только в строительстве действия, но самого мироздания. Сколь бы ни разнились ранние фильмы режиссера (а он не боится экспериментов с технологией, жанрами), они существуют в плотном пространстве, где реальность сконцентрирована до предела, можно сказать, сварена, как сгущенка.

Прежде, чем стать аниматором, Бронзит был признанным питерским карикатуристом. И его взрывные, эпатирующие киноаттракционы напоминают именно одушевленные карикатуры. Спаиваясь друг с другом неожиданным образом, аттракционы создают нескончаемую цепь трюков событий. Разъятая на кадры, деформированная

в остром рисунке действительность обретает гомогенность на монтажном столе. Технически это осуществляется с помощью метрических совпадений и синкопированных несовпадений (эмоциональных акцентов), постоянных смысловых и ритмических повторов, используемых для возрастания комического эффекта.

Мозаика внутрикадрового и межкадрового монтажа оборачивается парадоксальной игрой с сюжетом и характерами персонажей. В основе игры — система сдвигов, сюжетных, анимационных, звуковых, сокрытие логических связок, завершение монтажной фразы и фильма смехоточкой. Возникает заряженное внутренней игрой пространство, в котором, совсем по Эйзенштейну, «мысль выстраивается не умозаключениями, а выкладывается кадрами и композиционными ходами».

Но главное качество первых коротких бронзитовских фильмов — темп. Композитор написал бы в зачине их партитур presto (быстро). Кажется, и у Константина Бронзита врожденное чувство тайминга, его кино дышит ритмично, давая зрителю возможность выдохнуть лишь после титра «Конец».

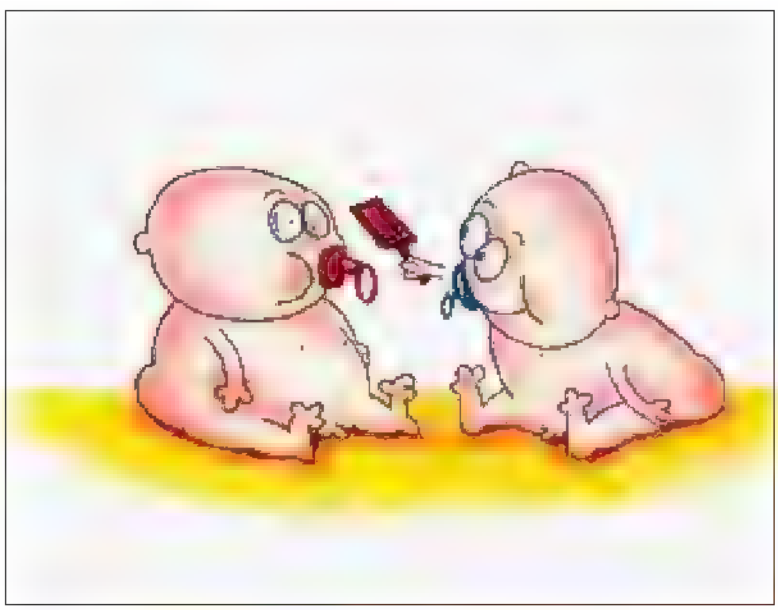
Вскоре после дебюта чуть ли не параллельно были сделаны миниатюры «Не отвлекайся!» и «Кубороид». «Не отвлекайся!» — очередной динамический аттракцион от Бронзита. На долгом плане летит птица, работает крыльями. Заинтересованный взгляд направлен прямо в камеру, на зрителя. И зритель с любопытством глядит на птицу. Но он-то в кресле. А она засматривается... и падает мешком оземь. Ей отвлекаться нельзя.

В этом элегантном мини-фильме тяжелым украшением оказывается звук. Знаменитая тема из «Кармен» угнетает изображение. Хрестоматийный мотив «у любви, как у пташки, крылья» обесточивает ленту, лишая второго плана, превращает изображение в подтанцовку, иллюстрирующую арию.

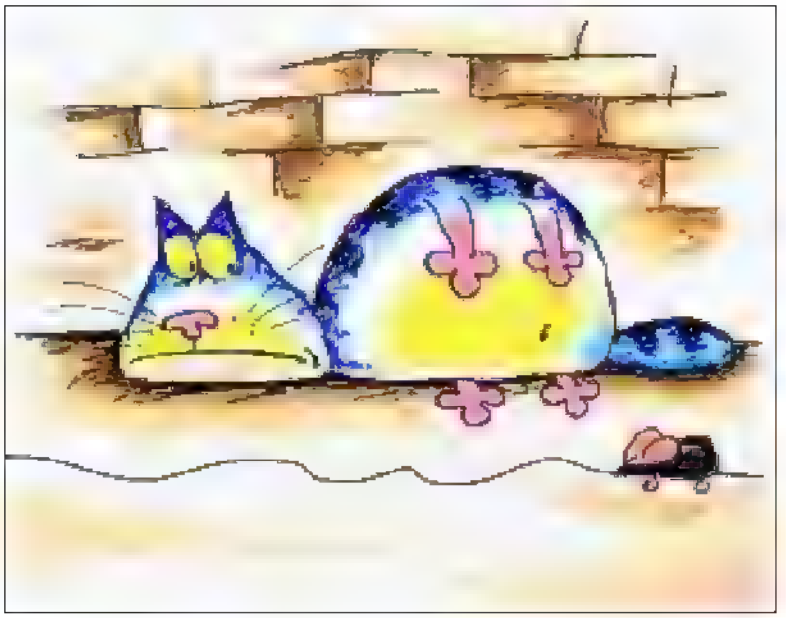
С тех пор Бронзит с осторожностью относится ко всякому музыкальному сопровождению. И это существенно влияет на его почерк. В самом деле, много ли анимационных фильмов, лишенных музыки? Напротив, мелодия в анимации часто становится импульсом в работе, источником вдохновения.

Бронзит же избегает музыки, использует ее лишь тогда, когда не обойтись. Например, режиссеру понадобилась музыка техно, которая рвется сквозь стекла красного авто, невесть как взобравшегося на пустынную гору в фильме «На краю земли». Или всхлип гобоя в «Switchcraft», предрекающий драматическую развязку комедии положений.

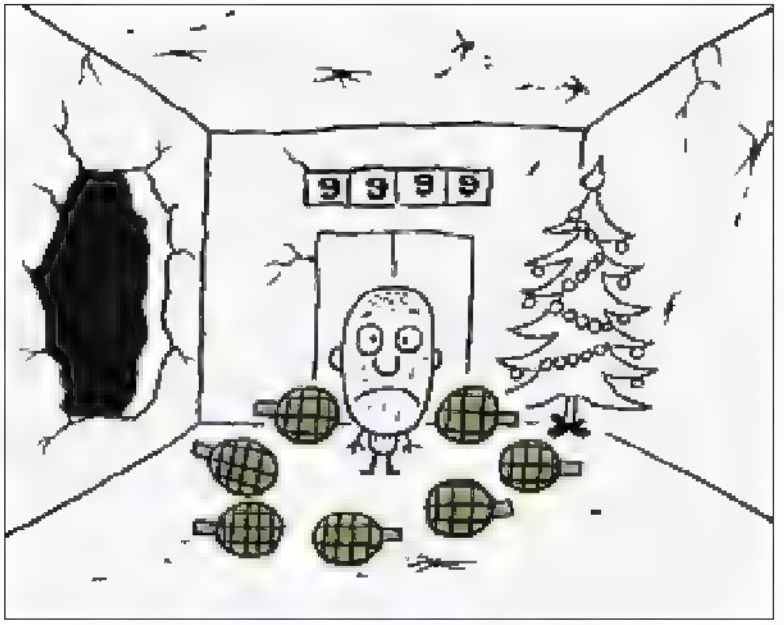
Тук-тук
реж. и худ.
Константин Бронзит



Пустышка
реж. и худ.
Константин Бронзит



Fare well!
реж и худ
Константин Бронзит



Крепкий орешек
реж и худ
Константин Бронзит

Музыка для него — лишь краска в общей драматургической партитуре. Более существенную роль в картинах режиссера играют звуки и шумы. В том же «Switchcraft» один из трех главных персонажей, мышь, практически не появляется в кадре, но мы постоянно слышим ее характерное царапанье. И будильник напряженно тикает, обещая зрителю то ли звон, то ли взрыв. Драматургия ленты «Тук тук» тоже базируется на звуковом эффекте.

В «Куброиде» Бронзит, пожалуй, впервые попытался говорить языком философских обобщений. Незамысловатая палитра фильма откровенно заимствована из детского набора «Сделай сам». Геометрическая кутерьма, в которую вовлечены вырезанные из цветной бумаги человечек и кубик, наводит на размышления о непростых взаимоотношениях человека с окружающей средой, то дружелюбной, то враждебной.

«Куброид» инженера Бронзита, конечно, был экспериментом, поиском свежих форм и нового авторского самоощущения в пестром, угловатом пространстве детского набора. Но увлечение игрой «Сделай сам» сыграла с автором злую шутку. Резать пленку оказалось труднее, чем бумагу. Фильм получился затянутым, ему очевидно не хватало фирменных бронзитовских визуальных гэгов.

Впрочем, первые опыты режиссера привлекли внимание «братьев Пилотов» — Александра Татарского и Анатолия Прохорова. Они по достоинству оценили чувство материала, природный юмор, краткость, которая в мини-творениях молодого режиссера виделась сестрой таланта. Похоже, в Северной столице, где долгие годы практически не было мультшколы, у анимации возникла надежда на существование.

Под крышей «Пилота» Бронзит снял фильмы «Fare Well», «Тук тук» и «Пустышка» («Pasifier»). Самым безупречным из одушевленных комических скетчей является «Пустышка». Обычный для Бронзита гротескный сюжет, обманка, построен на расчете зрительских эмоций. Фильм-трюк длится не более полутора минут вместе с титрами — все это время зал хохочет.

Во весь экран — орущий рот младенца. Синяя соска чудесным образом преобразует нестерпимо красный ор в умилительное почмокивание. Но вот круглоглазому голопузу подсаживают в песочницу приятеля-двойника. Малыш заигрывает с новым другом, ласково теребит его железной лопаткой, хохоча, посыпает песочком, предлагает играть. Никакой реакции. Рассвирепев, ребенок вырывает соску у недружелюбного пришельца. И, о ужас, тот мгновенно взмывает в небо, спланировав в песочницу сдутым шариком.

Switchcraft
реж и худ Константин Бронзит

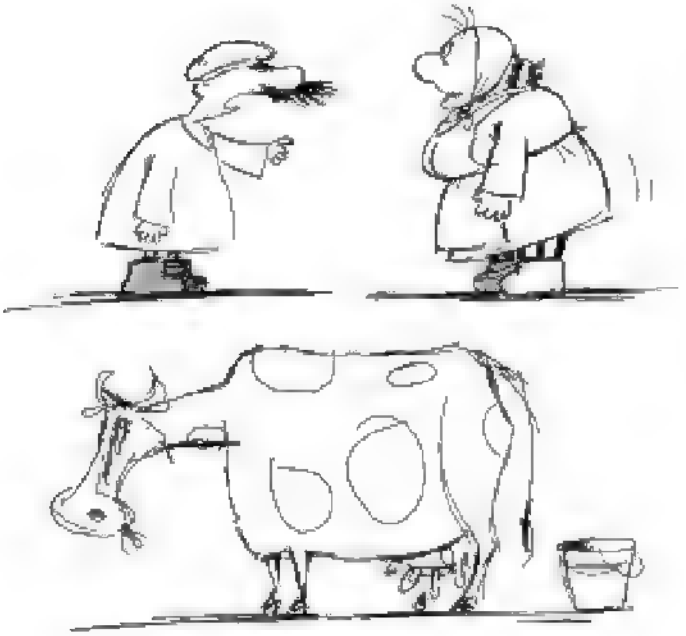
Другой знаменитый фильм Бронзита, сделанный под крышей «Пилота» – «Switchcraft». В нем проявилось несомненное движение от карикатурной поэтики к рисунку-образу. Switch – по-английски «переключать». В названии спрятана еще и игра слов. witchcraft – это «колдовство, чары». Включение-выключение света становится организующим действие трюком картины, а фантасмагория мгновенных трансформаций составляет ее воздушную ткань.

Норштейн сравнивал настоящий анимационный фильм с дымом, который испаряется и который нельзя процитировать. Не поддается вербальному описанию и «Switchcraft», исполненный смехом и горчащий ужасом фильм о безуспешной борьбе хозяина в ночном колпаке и его фиолетового кота с настырной мышкой.

Пульсация вспыхивающего и гаснущего света стирает грань между сном и реальностью. Ритмические и смысловые повторы бессмысленной битвы с невидимым врагом набирают обороты, закручивая в фантастическую спираль самую будничную ситуацию.

Кульминацией комического триллера становится очередной аттракцион, когда хозяин привязывает к мышеловке бомбу. Свет снова гаснет и зажигается. Звонит будильник, который и был на самом деле привязан к мышеловке. Хозяин с облегчением снимает ночной колпак, смеется и зовет кота, спрятавшегося под одеяло – смотри, все в порядке! Подойдя к мышеловке, человек нажимает на кнопку будильника. Раздается оглушительный взрыв, рассыпающий изображение на пестрые клочки-молекулы. Зритель по инерции все еще смеется.

Стилистика фильма, его цепкая суховатая графика не прикрыто апеллирует к творчеству знаменитого режиссера Поля Дриссена. Видимо, эта «вариация на тему» была необходима Бронзиту в индивидуальном поиске пластичных образных фактур, более целостного, емкого, чем прежде, визуального пространства. Дриссен, вручая



На краю земли
рабочие материалы

режиссеру Гран при на фестивале в Аннеси за фильм «Switchcraft», искренне поздравил молодого автора и признался, что был рад увидеть отголоски своего творчества в самобытной работе художника нового поколения.

В «Switchcraft» Бронзит нащупал важный для себя синтез простого и сложного, в котором цепь гэгов срастается в полифонию фильма, а философские размышления умещаются в пробирке анекдота.

Режиссер развивается многовекторно, старается не зацикливаться на одном проекте. Возникшая идея детально им прорабатывается, с фанатичной скрупулезностью прописывается раскадровка. Но если проект не находит поддержки (прежде всего финансовой), он откладывает его и начинает другую работу.

Фантазия режиссера с легкостью отзывается на предложение. Так, Александр Боярский, руководитель литерской студии «Мельница», носился с любопытнейшей идеей снять сериал коротких комических римейков знаменитых кинохитов, пародий на блокбастеры. Горячую заинтересованность в проекте выразила компания «НТВ». Бронзит скоро и споро нафантазировал целый цикл, но телевидение то ли охладело, то ли не нашло средств. А идея была стоящая, о чем свидетельствует пилотная серия, которую удалось сделать.

Фильм «Die Hard», пародия на «Крепкий орешек», начинается с того, что из лифта на 9999-м этаже появляется малыш с плюшевым мишкой в руках. Мы видим неуверенную ребячью подпись «Brus» и идущую от нее стрелочку к малышу — чтобы зритель не ошибся. Да, это он, как свидетельствуют крупные титры, тот самый «неистребимый», «неколебимый», «тот, что круче всех». Только маленький.

В те полторы минуты, что длится фильм, крутого Брюса отстреливают, поджигают, вонзают ему нож в спину, затем взрывают. Враги не гнушаются ничем. Наконец, в кадр влезает большая нога и бьет малыша в живот. Так больно, что малыш Брюс в ярости побеждает всех бандитов. Одного из подонков Брюс убивает фирменным ковбойским ударом ножа, который он выхватывает из собственной спины — как в самом настоящем боевике.

Потом микрогерой спасает от смерти милашку Холли и застывает вместе с ней под надписью «Brus + Holli —». Звучит «Jingle Bells». В углу комнаты зажигается елка, а по экрану сплошным потоком текут геометрически скроенные, микроскопические, нечитаемые титры. Закономерный финал этой праздничной, как рождественская индейка, истории — очередной Гран-при на фестивале в Аннеси в категории короткометражных фильмов.

Все-таки жаль, что сериал не состоялся. Один «Титаник» чего бы стоил! Зрители наверняка с удовольствием посмеялись бы над своей неуемной сентиментальностью, увидев в фильме Бронзита знаменитую парочку влюбленных на тонущем корабле — то скрывающуюся под водой, то всплывающую, как поплавок, для очередного поцелуя.

Сегодняшняя жизнь аниматоров почти не обходится без рекламных пауз. Вопрос в том, чем они заполняются — бездушным ремеслом или все-таки анимацией. Реклама позволяет испробовать разные техники: от традиционной перекладки до новых возможностей современного компьютера. Общеизвестно, что главная трудность заключается в том, чтобы убедить заказчика отказаться от стандартных заготовок, настоять на своем решении. Похоже, застенчивому упрямцу Бронзиту это удается. Порой он реализует в роликах и не связанные с рекламой идеи. Из его микрофильмов про радиотелефоны даже составился настоящий сериал об агенте 007. В этом цикле легко угадывается неосуществленный пародийный замысел.

В последнее время все чаще истоком анимации оказываются визуальные впечатления. Они рождают стилистику, жанр. Константин Бронзит мыслит с карандашом в руках. Иногда именно на острие грифеля происходит открытие неожиданной темы, вырисовывается необычный взгляд на привычные вещи.

Следующий фильм Константина Бронзита «На краю земли» возник из беглой зарисовки в блокноте. Выглядела она примерно так, как на рис. 1. Похоже на

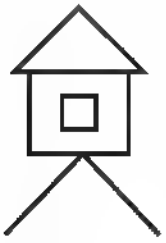


рис. 1

художественную теорему, которую должен доказать автор. Итак, дано: дом балансирует на самом пике горы. Нелепица? Зато смешно. В статичную картинку вторгается динамика. А что, если картинку оживить — заселить домик обитателями, например дедом с бабкой, коровой с огромным выменем, которое волочится по земле, собакой на цепи, кошкой, выпачкавшейся в сметане. А затем показать их штормовые будни в доме, который заваливается то в одну, то в другую сторону.

Постоянное «домокачание» становится импульсом для бесконечного потока гэгов. Их плотность на минуту хронометража обгоняет способность зрителя среагировать и рассмеяться. Запаздывая, он смеется тому, что уже осталось позади синкопирующего круговорота.

При всей очевидной импровизационности каждый гэг рассчитан до микрона и занимает свое место в жесткой ритмической схеме, работающей на ускорение, достигающей стремительного presto. Гэг имеет шлейф продуманных повторов, нарастающих в комичности. Подхваченные другими гэгами, эти повторы вплетаются в общую насыщенную смеховую партитуру, сыгранную с безупречным вкусом.

Несколько раз вываливается из дома пес, зависая на своей цепи над склоном горы. Ворона, испортив пометом молоко, продолжает задумчиво полет над домом, но, неудачно столкнувшись с трубой, камнем падает вниз, точнехонько на кровать, которая с возлежащим на ней стариком выкатывается из раскрывшейся двери. Старик, кряхтя, возвращается домой вместе с кроватью, смахивая по пути воронье перо. Ворона взмывает ввысь, прихватив кошку. И так далее, стежок за стежком, с нарастающей скоростью разворачивается аттракционный каскад.

Описывать смешное — дело неблагодарное. Тем более что каждый персонаж ленты — лишь элемент общей сложной постройки, трюковой комедии. Зачин фильма — несложный визуальный ребус — потребовал и соответствующего финала. А что если вывернуть угол наоборот? Вот так, например (рис. 2).

На краю земли
реж. и худ. Константин Бронзит

рис. 2

Этот финал заставляет задуматься о возможном продолжении визуальных экспериментов

На фестивале в Тарусе, на премьере в Петербурге зал устроил фильму Бронзита овацию Но отечественный зритель восторгался иностранной картиной. Работа режиссера принадлежит французам — грант под сценарий фильма «На краю земли» был получен на знаменитой студии Folimage. Именно французы нашли деньги (не такие, заметим, уж большие) на создание бурлескной ленты, многое объясняющей про нас самих

Самые горячие споры в анимационном сообществе вызвала картина Бронзита «Божество», показанная на Каннском фестивале. Речь шла не столько о профессиональных достоинствах или огрехах ленты, сколько о праве художника назначить бога героем фильма, по сути анекдота

Многорукому божеству, воплощенному в золоченой металлической фактуре (зная фамилию автора, сразу думаешь о бронзе), досаждает муха. Всеми своими руками бог старается изловить верткую паразитку. Он нелеп, смешон, в конце концов, зол от бессилия и в финале неуклюже сваливается с постамента. А на его месте остается паутина с пауком, проглотившим муху

Неожиданным стало и обращение режиссера к 3D технологии, связанной прежде всего с коммерческой анимацией. Но режиссеру интересно двигаться в неизведанном направлении Освоив и обжив плоский рисунок, он решился эстетически осмыслить объемную пластику

Божество
реж и худ Константин Бронзит

К тому же сам сюжет о кружащей в пространстве вокруг божественного идола мухи требовал трехмерного решения

На итоговом обсуждении жюри национального суздальского анимационного смотра фильм «Божество» был одним из претендентов на приз. Но картина возбудила спор о всеядности шутки, о том, существуют ли границы дозволенности

А творчество режиссера продолжает петлять по одному ему ведомому пути. То его затянет коммерция, то он вновь засядет за кропотливую ручную авторскую работу, то начнет совмещать казалось бы невозможное Но это движение в профессии сразу на двух крыльях, массовом и авторском — суть существования современной мультипликации по мысли одного из учителей Бронзита, Александра Татарского. Именно так, перемежая фестивальное кино и коммерческое, работают многие ведущие европейские режиссеры Стоит ли удивляться, что самый успешный из нынешних российских полнометражных проектов, богатырскую тетралогию студии «Мельница», в качестве художественного руководителя возглавил именно Константин Бронзит?

«Мельница» работает как фабрика по производству полнометражного анимационного кино Первой ласточкой долгоиграющего проекта про русских богатырей стала лента «Алеша Попович и Тугарин Змей», снять которую согласился режиссер Бронзит Ему нужен был новый опыт: иные дыхание, работа камеры, разработка характеров, тайминг. Блистательный миниатюрист Бронзит замахнулся на мегаполотно и не проиграл, хотя остался недоволен результатом. В самом деле, за год сделать качественный полнометражный мультфильм практически невозможно. Изъяны этого скороспелого (но отнюдь не халтурного) кино более всего видны самому режиссеру

Сценарий «Алеши Поповича и Тугарина Змея» приплыл из Интернета Его автор Максим Свешников раскопал золотую жилу — иронические былины про богатырей Патриотично, но без пафоса, ведь герои былинного цикла давно стали персонажами анекдотов Бронзит и сотоварищи решили не уходить от фольклорно-пародийного настроения, сняв с помощью юмора патетику По сути, все добры молодцы в кинопроекте — емелюшки, слезшие с печи

Сдвиг героики в комическое русло, сплав высокого и низкого жанров, старины и современности в одном кадре стал формообразующим методом этого долгоиграющего кино Франшиза имела успех. Вслед за лентой «Алеша Попович и Тугарин Змей» были сделаны «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», «Илья Муромец и Соловей разбойник» и «Три богатыря» Однако самой яркой картиной цикла

стала первая, несовершенная, но наиболее авторская работа Константина Бронзита

Параллельно он снимал для проекта «Гора самоцветов» сказку «Кот и Лиса», которая в ряду других достойных лент оказалась наиболее самобытным и экспрессивным авторским высказыванием, к тому же по-бронзитовски язвительным. Лиса представляет лесным обитателям изгнанного из дома Кота — в старинном синем мундире с моноклем пуговицей в глазу — неведомым опасным зверем, своего рода Хлестаковым, прибывшим в «лесной городок» наводить новый порядок. С помощью такого монстра и впрямь можно манипулировать лесным народом. Лента награждена призом суздальского фестиваля

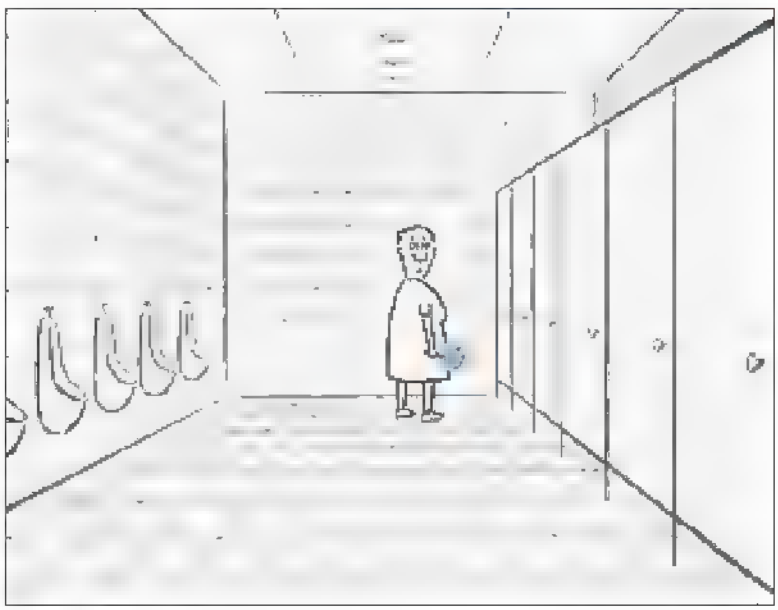
Коммерческое кино для Бронзита — не стыдный заработок. Но он никогда не упускает возможности снять для души свое кино, непременно для всех неожиданное. Как лирическая комедия «Уборная история — любовная история» (в английской версии «Lavatory — Love Story»). В пастель любовной лирики режиссер внедряет фирменные гэги, столкновения несоединимого — монтаж смыслов и настроений заявлен уже в названии. Возвышенная история любви разворачивается в самом что ни есть низменном месте. Любовь среди унитазов и половых тряпок. Смех затихает и срывается в затаенную нежность

Неказистая тетя, собирая мелочь в банку, убирает мужской туалет. Однажды в баночке для мелочи кто-то оставляет букетик — цветной, в отличие от прочего черно-белого графического изображения. С этого момента женщина теряет покой. Кто же среди многих посетителей — ее тайный поклонник? Она выжидательно заглядывает в лица входящих джентльменов.

У фильма — хеппи энд. Рассыпаются в марьяжном соцветии красные лепестки, возникает влюбленная пара. И на дверях мужского туалета появится объявление «Требуется уборщица».

Сегодня Константин Бронзит остается верен собственной непредсказуемости, которая и есть его творческое кредо. Он продолжает делать почти невозможное: авторское кино — зрительским, коммерческое — авторским. На этой границе развивается его талант. В душе он остается коверным клоуном, мечтающим подарить зрителю катарсис.

Алеша Попович и Тугарин Змей
реж. Константин Бронзит
худ. Ольга Овинникова



Уборная история любовная история
реж. и худ. Константин Бронзит

Дмитрий Геллер / Ловец снов

1 из

Дмитрий Геллер

Дмитрий Геллер — самый тихий из аниматоров. И кино он снимает тишайшее, интимное, шепчущее что-то сокровенное, не всегда разберешь, что именно, но оторваться от экрана трудно.

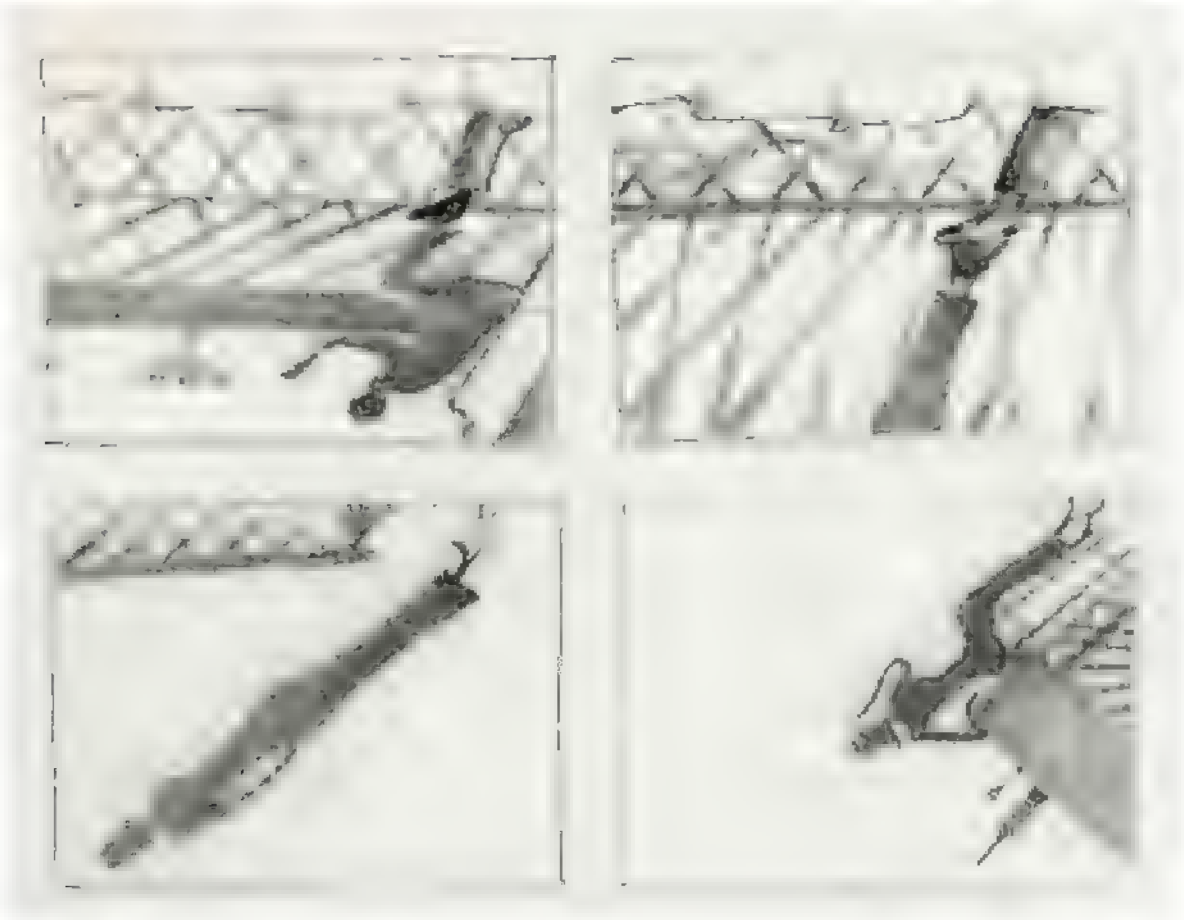
Как и многие его коллеги-режиссеры, Геллер долго был художником. Одна из его ранних работ называлась «Искренне ваш». На красном фоне по шоссе (или взлетному полю?) бежит огромная муха. За ее разбегом следит другая муха (она уже приземлилась?). Почему картина называется «Искренне ваш» — решать зрителю, который еще долго будет размышлять над этим авторским посланием, запечатлевшим гигантский труд крошечного насекомого. Уже на ВКСР Геллер держался особняком, поражая учителей замахом на трудные темы. К примеру, он хотел сделать вариацию на тему картины Брейгеля старшего «Охотники на снегу» — да так, чтобы слышен был хруст снега и, как наказывал Борхес, из трубы шел дым.

Учителя ругали Дмитрия за неуемное пристрастие к компьютеру, за абстрактных персонажей, которые слабо разыграны. А он нырял в пространство за стеклом монитора, из пикселей и сложных цифровых модулей, как из глины, ваял странный мир, где прошлое втекает в реку настоящего, где у зверей человеческие ломкие души, где метафоры вышагивают за край экрана и бредут по дорогам загадочной, сочиненной им страны.

Компьютер для Геллера не только многомерный холст, но и туннель в персональное зазеркалье. Он смешивает техники, использует киноизображение, развешивает в пространстве экрана фотографии, вписывает в течение фильма ожившие инсталляции.

Юрий Лотман писал об особых художественных возможностях и резких соположениях, таящихся в «совмещении фотографического и мультипликационного мира, однако именно при условии, что каждый будет выступать в своей специфике». Собственно этот прием и использует Геллер. Поэтому сопряжение различных художественных языков и даже разноязыких систем позволяет ему, как говорит Лотман, «расширить смысловую гамму иронического повествования от легкой комедийности до иронии грустной, трагической или даже мелодраматической».

→
Признание в любви
реж. Дмитрий Геллер
худ. Анна Карпова



Привет из Кисловодска
реж. Дмитрий Геллер
худ. Анна Карпова

Для Геллера виртуальное пространство — лифт, на котором он погружается в фантазию, творимую одновременно сейчас, много веков назад и в далеком будущем.

Режиссер весьма косноязычно объяснит вам, про что его кино. Но вряд ли вы будете его об этом расспрашивать. Рамка экрана в его фильмах разомкнута, впускает в себя фантазию зрителя. Его кино ворожит, колдует, жонглирует факелами образов и смыслов.

В геллеровском киномире сумбур не вместо музыки, но вместе с музыкой. Например, в фильме «Привет из Кисловодска» (2001) режиссер инкрустировал одушевленную графику фотографией. Этот синтез воплощался в пластической хореографии, исполненной авторской рефлексии. «Привет из Кисловодска» — выраженное авторское кино, путь в подсознание, погружение в колодец памяти, где ностальгия обретает качество метафизического сюжета о сверхчувственном, потаенном. Автор «вспоминает» юность родителей. Тоскует об их ушедшей молодости, пустынных пляжах 1960-х — пристанище нестерпимо ярких неоправданных надежд и влюбленностей.

Поезд уносит нас в пальмовый рай послевоенного Кисловодска. Мерцающая в вагонных проблесках история короткого курортного романа предстает то ли случайным эпизодом, то ли главным событием жизни, к которому хочется вновь и вновь возвращаться.

Молчаливыми свидетелями страстного танго на фоне расцвеченной лампочками ракушки танцплощадки становятся пожелтевшие фото. На них запечатлены принаряженные отдыхающие в шляпках, парусиновых туфлях, в купальниках, в вечерних нарядах.

Рисованные герои здесь скорее декорация, а эпоха, сложенная из небрежно брошенных снимков в физкультурные сталинские пирамидки — главное действующее лицо. Возникает особой концентрации эмоциональная территория фильма — пространство, пронесенное сквозь время, настоянное на травах прошлого.

На перроне прощаются герой и героиня. Всхлип поезда. Шпалы и рельсы — как пересечение лет, распутье. Сквозь запотевшее стекло вагона с надписью «Жесткий» угадываются сценки из жизни отдыхающих, задокументированные фотоаппаратом. Герои остаются там, на снимках и выцветших открытках с надписью: «Хочешь быть таким?».

Эта изобразительная рефлексия отзывается в мягкой шульженковской мелодекламации. Голос оплакивает канувшую в Лету молодость: «Руки, вы словно две большие птицы ...». Кружится все быстрее карусель времени, под удаляющийся стук колес унося в небытие лица наших счастливых молодых родителей.

Геллер уже пытался сесть в поезд памяти, работая над одним из сюжетов альманаха «Московский анимационный проект». В нем реальный герой ехал в вагоне мимо архитектурных символов эпохи. Поезд проникал вглубь времен, из настоящего в прошлое. Завершалась лента эксцентрическим танго с любимой на Красной площади. Но то был лишь этюд, подготовка к фильму «Привет из Кисловодска».

Маленькая ночная симфония
реж. Дмитрий Геллер
худ. Анна Карпова

Режиссера не привлекают прописанная драматургия, анекдот, внятный сюжет. Он вертит свой калейдоскоп, собирая из рассыпанных стеклышек реальности нечто зыбкое, фантасмагоричное. И в этом плавании по волнам чужой памяти зритель обретает возможность встречи с собственными воспоминаниями, затерянными в подсознании мыслями, ассоциациями. Недаром картина «Привет из Кисловодска» была по достоинству отмечена коллегами и получила Гран-при суздальского фестиваля.

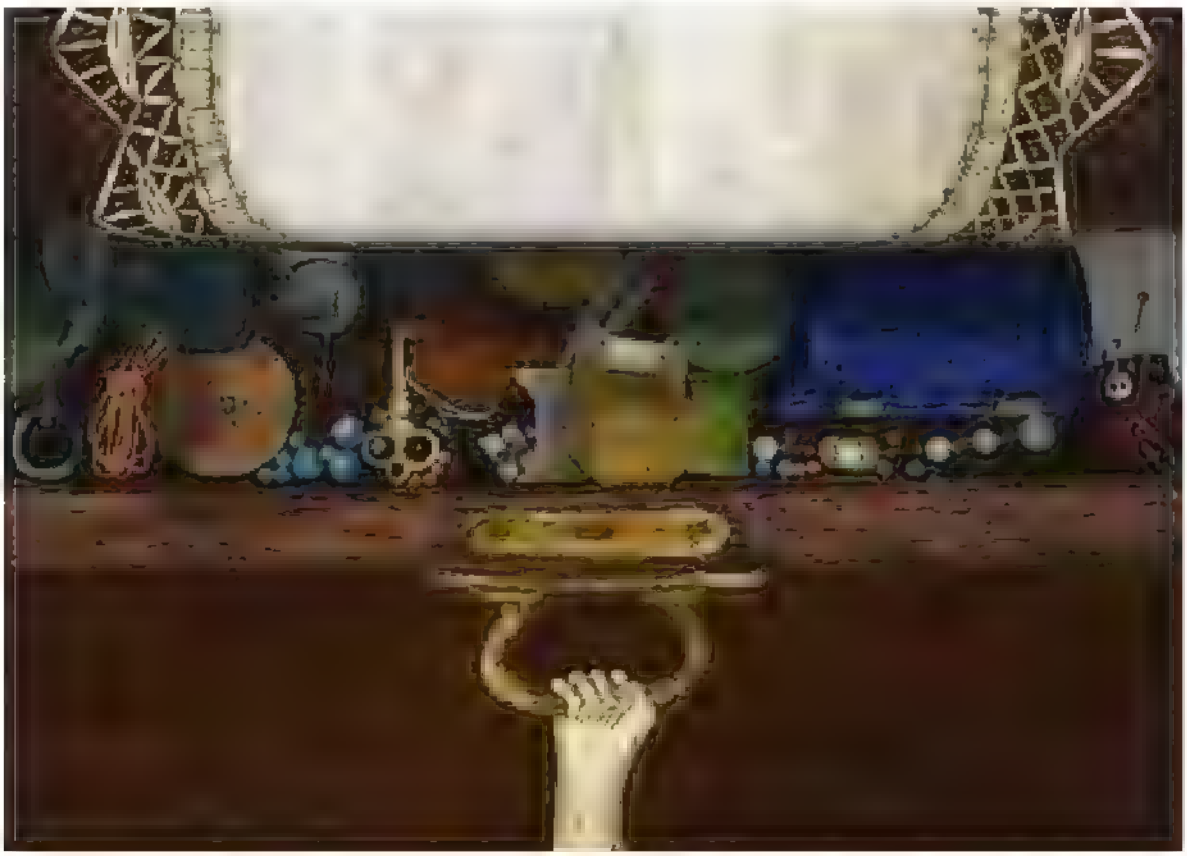
«Признание в любви» (2006) — посвящение Луису Бунюэлю. Мама дарит сыну Laterna Magica, волшебный фонарь. Как рассмотреть чудо изнутри, понять как оно устроено? Как ощутить вкус, запах утраченного детства, истекшего времени?

Колдовские отражения на белой стене комнаты становятся первыми кадрами в биографии художника, компасом в мир киноискусства. По признанию Геллера, из автобиографической книги Бунюэля он задействовал лишь один эпизод «Барабаны Каланды». «В маленьких деревнях провинции Арагон существует обычай, вероятно единственный в мире, бить в барабан в Страстную пятницу». Бунюэль использовал эту дробь в «Золотом веке» и «Назарине».

Барабаны гремят ровно сутки. В этом бое слышна тайна, печатный шаг времени. На главную площадь испанского селения к барабанщикам стремится восьмилетний герой фильма. Он хочет постичь тайну разговора палочек и барабана. Его туда тянет, ведет за собой воздушный шар, прилетевший невесть откуда.

Как и другие фильмы Геллера, «Признание в любви» похоже на визуальную плазму, зыбкую, состоящую из немотивированных поступков, эпизодов-рифм. Из прихотливого «сора» памяти режиссер выуживает фрагменты любимого «Скромного обаяния буржуазии», киноафиши, подробности, дышащие запечатленной эпохой гирлянды с флажками, детское ружье, ручную швейную машинку, барабан, кораблик, игрушечного жирафа.

Признание в любви
реж. Дмитрий Геллер
худ. Анна Карпова



Вот и сам мальчик за домашним обедом. Ложка с супом застыла в руке. Он заворожен чудом — смотрит в волшебный фонарь. Когда внутрь заползет муравей, игрушка словно оживет, зашевелится, задышит. А когда фонарь разобьют на площади во время шествия барабанщиков, от него поднимется ввысь цветное марево — живая душа.

А вот из зала, в котором начинается сеанс киноколдовства, выходит прихрамывающий человек с палкой. Это сам великий испанский режиссер, жизнь которого впечаталась в экран.

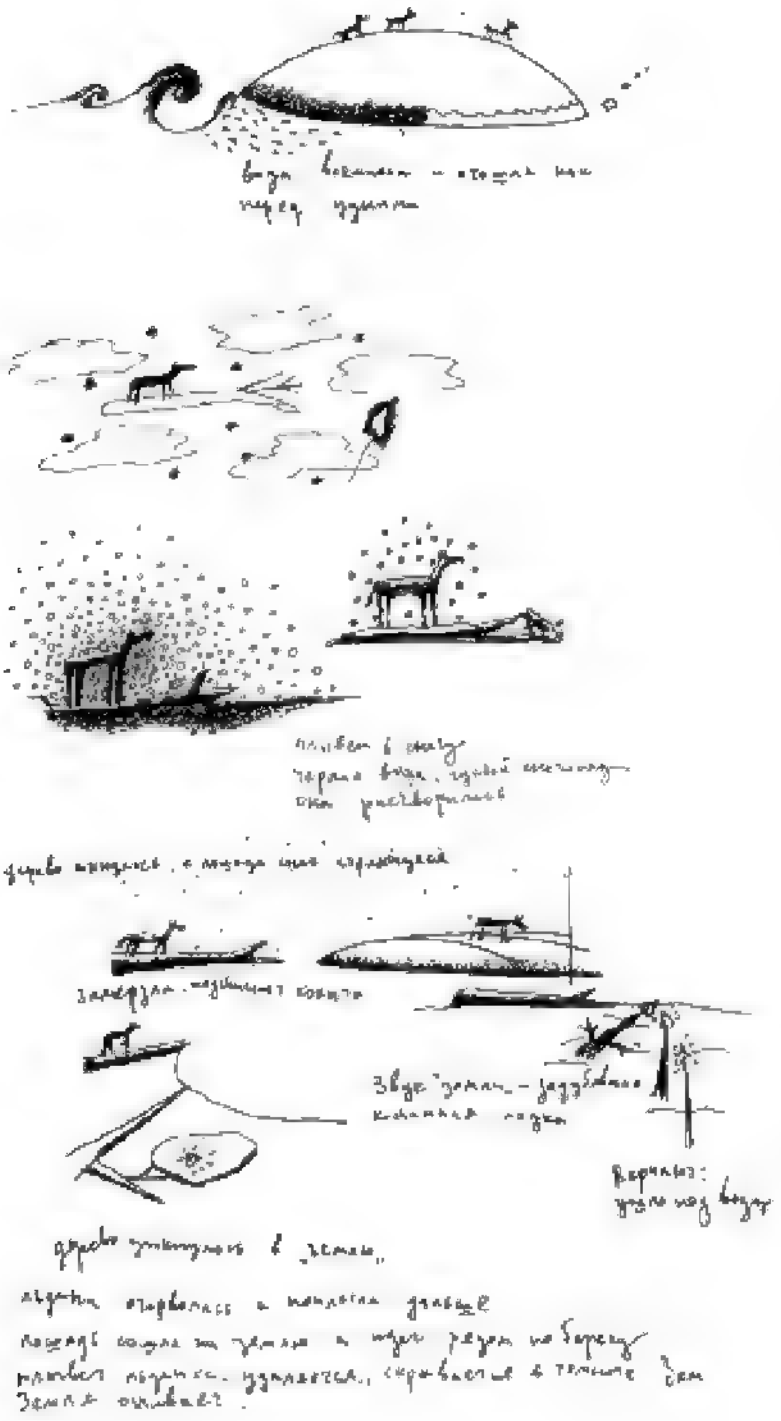
Еще до «Признания в любви» Геллер снял «Маленькую ночную симфонию» (2003) — вариацию на темы сказок Гофмана, попытка визуально выразить впечатления от его мрачноватых фантасмагорий.

Все начинается с оркестровой настройки. Распевки-вокализы кружатся настырно, как тема «Болеро». В то же время налаживается изображение: на фоне радиоприемника возникает экран, где черновой мультипликат еще только собирается стать картинкой. Затем появляется титр: «В этом месте полагается быть заглавию сего произведения. Но по воле рока и по вине некоторых ветреных голов оно было утеряно, а на его месте невероятным образом очутилось другое».

Дирижер стучит палочкой по пюпитру, и действие начинается: захлопывающейся дверью. В замочной скважине поворачивается ключ, и мы останемся... Нет, это кот остается один в темноте квартиры. Он вспрыгивает на белый квадрат экрана окна и провожает взглядом уходящего хозяина. Потом кот дремлет, и ему снится театр.

На первом плане — черный абрис кота. За его наэлектризованной спиной мы видим сцену. На ней картонные волки, декорации, дворцы, новогодняя елка, зимний лес, заяц с барабаном, огромная сова, всадник на детской лошадке-качалке, диковинный каток. Волшебные птицы с огромными клювами вышагивают на неустойчивых ломких ногах под аккомпанемент наэлектризованного кошачьего мурлыканья-урчанья. На вертящейся в двух полукружиях сцене в странном спектакле возникнут новогодняя елка в зимнем лесу, заяц с барабаном, огромная сова, всадник на детской лошадке-качалке, диковинный каток... Ноты сыплются пестрым ворохом, смешивая звуки в партитуре. Изобразительный ряд изыскан, непоследователен, даже хаотичен как во сне. Сюжета практически нет. В финале хозяин возвращается, предупреждая приход командорскими шагами.

Признание в любви
реж. Дмитрий Геллер
худ. Анна Карпова



Потом Геллер сделал картину «Мальчик» (2008). Фантазия на тему предсмертных видений старой лошади не только восхитила, но и ввергла в некоторое недоумение собратьев по цеху. Не все смогли расшифровать это живописное поэтическое эссе, философически размышляющее о смерти и жизни.

Звучит тревожная, задыхающаяся в синкопированных аккордах музыка. Изображение темноватое, как и в «Маленькой ночной симфонии». В волнах болтается лошадиная голова. Кажется, сам экран покачивается в начинающемся шторме.

Всполохи ночного костра освещают морды греющихся у огня лошадей. Табун мелькает меж черных стволов. Контрастом кажется ослепительная белизна снега в кедровом лесу. У одной лошади подкашиваются ноги. Она плывет на обломанном дереве по черной реке. Плавный тревожный заплыв из жизни в смерть.

Каждая деталь символична. Дерево с красноватой кроной — метафора жизни. Алая луна, отраженная в реке, кровавые языки костра, вокруг которого собрались лошади — напоминания об умирании. Образы и видения возникают словно спонтанно. В стилистике фильма доминирует самоограничение. В лаконизме нарратива, в концентрации цвета, в строгой графике, в пластике, в обрывочном звуке, во вспышках света — во всем ощутима фрагментарность необъятного и хрупкого мира.

Режиссера влечет мистериальность, выход за пределы реального опыта. Изысканность рисунка, символичность изображения становятся частью кинематографического текста, уложенного в многочисленные слои компоузинга.

Один из недавних фильмов Геллера «Воробей, который умел держать слово» (2010) — вариация рассказа Алексея Пантелеева «Честное слово». Режиссер блестяще освоил компьютерную технологию, его персонажи одновременно и живые, и условные.

Нахохлившийся воробей дает слово чванливому голубю ни за что не улетать с ветки — иначе солнце не взойдет. Воробей, живущий нахлебником при кинобудке, насмотрелся кино про Мальчиша-Кибальчиша. Он вцепляется в свою ветку по геройски намертво. Сидит день, вечер, всю жуткую ночь, в дождь и град. Останется на месте, когда два зеленых кошачьих глаза сверкнут в пол неба, когда мальчишки начнут швыряться камнями.

Скоро все покидают двор блочной девятиэтажки, даже собак с прогулки уводят в тепло. Кто-то на кухне слушает «Театр у микрофона» и сквозь запотевшее окно смотрит на одинокого воробья.

На рассвете принесший себя в жертву серый комочек трепещет от радости. Солнце взойдет. Подвиг воробья не пропал даром.

Надо сказать, мажорный финал удался минорному режиссеру Геллеру меньше, чем тревожное ожидание. что же со всеми нами будет, если воробей улетит?

По сути, все фильмы Геллера - маленькие симфонии. В них реальность деформируется, распухает чувственной памятью. В них зашифровано авторское «я», которое не выпячивает себя, но делится со зрителем сокровенным. Поэтому каждую из его картин можно подписывать «Искренне ваш Дмитрий Геллер»

Мальчик
эскиз
худ. Анна Карпова
реж. Дмитрий Геллер

←
Мальчик
рабочие материалы
худ. Анна Карпова
реж. Дмитрий Геллер

Алексей Демин / Линия за горизонт

Алексей Демин

Он шел к анимации долго, в метаниях между лирикой и физикой, прослужив не один год инженером НИИ, занимаясь информатикой в Институте русского языка, а потом редактором в издательстве, и художником в газете, а еще компьютерным дизайнером, и издателем. Параллельно всей этой невозможной траектории он поступал на высшие курсы... Анимацию — остров между физикой и лирикой — открывал для себя Демин. В 1992 году Демин закончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров.

Накопленный багаж, профессиональный и жизненный опыт переплавились в особенное «деминское» кино. Его фильмы обладают собственным визуальным почерком: они преисполнены образности и поэтичности, человеческой и мировоззренческой мудрости, а минималистский стиль парадоксальным образом сочетается с фантастическим обилием подробностей, выхваченных из потока действительности.

Первая самостоятельная работа — блистательная социальная миниатюра «Аттракцион» (1995) была принята на ура и приглашена для участия в каннском киносмотре. По крутому склону, обозначенному лаконичной в одно касание графикой, взбираются звери непонятного вида. Они хотят водрузить на вершине знамя неведомо какой победы. Но лишь только флаг поднят, звери вновь оказываются у подножия. Значит, опять нужно ползти наверх...

Политическая аллегория не уплощается до шаржа. Сама природа мягкого деминского юмора растворяет сатиру поэзией, окутывает острый графический рисунок воздушной акварелью. И все же «Аттракцион» был только подходом к фирменному стилю режиссера, создающего самоценный мир из цветовых пятен, воздуха, росчерков графического пера.

Кошки под дождем
реж. и худ. Алексей Демин

Аттракцион
реж. и худ. Алексей Демин

Демин — последовательный продолжатель традиции учителей Федора Хитрука, Эдуарда Назарова, Юрия Норштейна. Но он не заимствует, не подражает. Как и многие режиссеры, пришедшие в профессию в 1990-х, Алексей Демин — ревностный автор своего кино: режиссер, сценарист, художник-постановщик, аниматор. Его почерк угадывается с первого взгляда.

В основе деминского кино, будь то экранизация Мопассана («Буатель», 2006), Чехова («Очумелов», 2009), Коваля («Шатало», 2010) или более ранняя фантазия на исторические темы («Optimus Mundus. Цари», 1998) — поэтический, несколько расфокусированный, словно размытый акварелью взгляд на действительность.

Стиль большинства картин режиссера своим минимализмом напоминает японскую живопись (ленту «Отец» (1998) он и делал по заказу японцев). Нежные соцветия в сдержанной гамме оттеняют изящные, как иероглиф, отчетливые штрихи — прикосновения кисти или пера к бумаге. Рисунок не занимает весь кадр, он гораздо меньше, как бы незавершен. Кадр сжимается к центру, словно подчеркивает обрывочность строки, которая является лишь частью общей истории.

Демин и сочиняет свое кино как цепь фрагментов из «невысказанных мыслей, воспоминаний, стремлений и моментальных впечатлений от внешнего мира». Порой пишет его на обрывках: «Очумелова» он сделал на «клочках бумаги». Режиссер оставляет на экране белые пустоты для фантазии зрителя. Его фильмы призывают публику к сотворчеству. И поэтому экран кажется живым, дышащим. Как в японской акварели, края границы находятся не здесь, они где-то в необозримой дали за кадром. Нам виден лишь крошечный отрывок необъятного мира.

Один из лучших фильмов Демина — «Кошки под дождем» (2001). В истории создания этой картины чудным образом переплелись случайность первотолчка дурашливой песенки про кошек с настоящей жизненной трагедией.

Было так... Знаменитый режиссер Михаил Швейцер вместе со своей женой Софьей Милькиной отдыхали в Пумпури. Теплыми летними вечерами они записывали сами для себя веселые песенки на больших бобинах. Одну из них, про кошек под дождем, в домашнем исполнении Милькиной услышал Юрий Норштейн. Режиссер восхитился простотой, нежной интонацией, теплом, внутренней пластичностью песенки. Он сказал, что вот она, чистой воды анимация, и решил когда-нибудь это снять.

Когда Софьи Милькиной не стало, Швейцеру захотелось увидеть воплощение вокального опуса на экране и, быть может, таким образом вырваться из круга тоскливого одиночества. Так возникла идея фильма по песенке и рисункам Милькиной. Перед Алексеем Деминым встала задача стать медиумом, впитавшим ауру бесплотного духа любви... Начались встречи Демина со Швейцером.

Когда-то Демин сделал фильм под аккомпанемент Штрауса про гусеницу, которая никак не могла попасть в ногу со всеми. Очень мешала ей пятая конечность. К тому же Штраусу она предпочитала «Карамболину» Кальмана, и двигалась, пританцовывая под нее.

Работая над «Кошками», Демин тоже словно все время ощущал лишнюю ногу: никак не мог нащупать верную интонацию. В режиссерском решении конфликтовали две полярные истории. Первая — утонченная, романтико-символистская, в ней в образе котов представлены деревья, кусты, созвездия. Вторая — обытовленная, тут коты хулиганили, вели себя нагло, развязно, бурлескно, абсолютно независимо от сюжета лирической песенки. Эти негодяи пили валерьянку, дебоширили и терроризировали бедную старушку.

Пришлось автору мирить две истории, создав третью, в которой символичность истаивала, как месяц солнечным утром, в прозрачности пронизанного улыбкой сюжета про котов-буянов.

История вышла такая. Жила-была старушка со своими одиннадцатью котами. Любили они друг друга до беспамятства, жертвенно, можно сказать. Коты, страдающие водобоязнью, рискуя жизнью, спасали бабулю, которая чуть не утонула, пока ловила для них рыбу. Потом и старушенция самоотверженно вытаскивала их из воды. Собственно, вот и вся картина. Остальное — подробности.

Фильм соткан из деталей, он ими дышит. Как забыть пластические аттракционы котов? Кот играет на пианино, незаметно засыпает, роняя голову на клавиши, мордочка тихо сползает с клавиатуры. Его собрат вальяжно разлегся в кресле, сопит, беззащитно и бесстыдно распахнув лапы. Третий котяра мечтает о трапезе, в его грезах огромная рыба плавает в поднебесье, еще мгновение — и он танцует в холодных рыбьих объятиях. В общем, не коты — чистые дети.

Старушка на протяжении фильма переживает метаморфозы. Вначале это состарившаяся клоунесса. Скажем, Шапокляк, только обаятельная — словно прибывшая с саквояжем со страниц диккенсовского романа. Можно увидеть в ней и грустную чеховскую фокусницу Шарлотту.

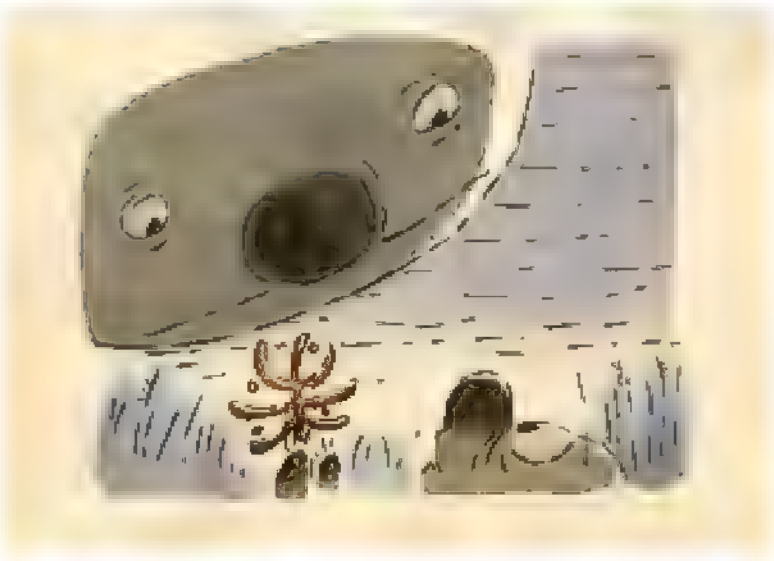
Она зафутболивает консервную банку, на которой нескончаемый дождь выбивает барабанную дробь. Потешно рыбача, старушка ловит головой повисшую на удочке шляпку, нелепо плюхается в воду, увлекаемая огромным сомом.

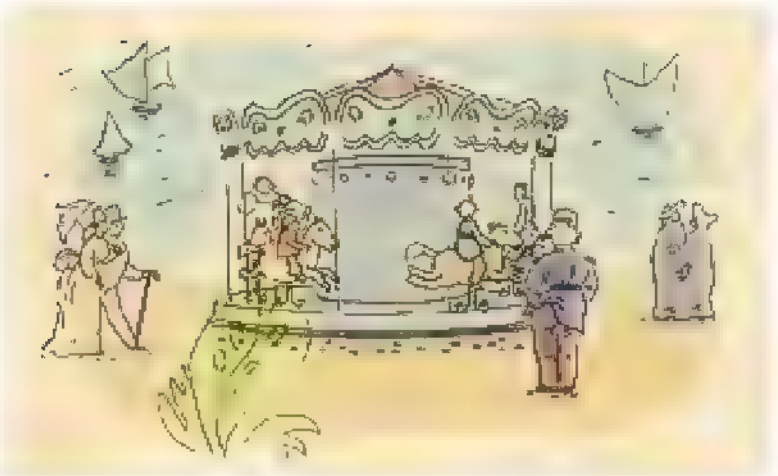
Постепенно движения ее становятся более плавными. К концу фильма клоунада смягчается, растворяется в тепле домашнего уюта. Финальный крупный план — глаза бабули, похожие на рисованные детской рукой солнышки, окруженные лучами морщинок. Об этих Сониных глазах-блюдцах Швейцер мог рассказывать бесконечно.

В фильме, нашпигованном гэгами, есть две лирические остановки. Первая — проигрыш-вступление к песенке. Две фигуры под зонтом удаляются от нас в дождевую хмарь и исчезают в монолитной свинцовой взвеси тумана. Второе лирическое отступление — финал. Вечером, после всех потрясений, коты, как маленькие ребятишки, сушатся в полотенцах. Просохнув и отужинав, они умиротворенно засыпают один за другим. А старушка у маленького окошечка под их электрическое «мр-р-р» моет плошки. Рядом с домиком, светящимся уютом, расположилось таинственное старое сучковатое дерево, в темноте подозрительно напоминающее вытянутую до небес фигуру кота. А над деревом, словно елочные игрушки, развешаны на небе звезды.

Фильм делался вручную, все было последовательно подготовлено: эскизы, планы, экспозиции — три с половиной тысячи рисунков! Сначала подробно расписывалась партитура: нотки, синкопы, паузы. Потом сочинялся «подстрочник» — раскадровка, рисунок совмещался со звуком. Наверное, столь филигранно, скрупулезно, деликатно работают лаковые миниатюристы.

Тихая история
реж. и худ. Алексей Демин, худ. Алена Ромашова





Буатель
реж Алексей Демин
худ Алексей Демин
Алена Ромашова

Вся будущая жизнь фильма была видна на бумаге как на ладони Техника картины — размытая дождем акварель. Кстати, акварель наносилась на обойную бумагу Демин выяснил, что наши неказистые обои лучше всего пьют акварель, оставляя рисунку ощущение шершавости, отсутствия лессировок

Подогреваемый смутным тревожным предчувствием, Демин очень спешил, гнал мультипликат Денег на завершение фильма не хватало. От режиссера никто не требовал скорости А он ужасно торопился ..

И почти успел Вместе с Юрием Норштейном они показали Швейцеру материал. Посмотрев фильм на VHS, еще в черно-белом варианте, Швейцер долго молчал Потом вздохнул «Ну, в общем, все правильно Конечно, это Диккенс, маленький теплый мир, в котором хочется жить ..». Не прошло и двух месяцев, как Швейцер погиб в автокатастрофе.

У фильмов Демина, награжденных и отмеченных знаменитыми кинофорумами, долгая жизнь. Их пересматривают. В медитативности, поэтичности картин видно авторское усилие вглядеться в многоцветье сложного окружающего мира Критики называют Демина лириком. Так и есть. Но как не отметить авторскую храбрость смешивать улыбку с трагедией, обращаться к классикам, как к собеседникам, и вести с ними тихий разговор о том, что происходит с нами сегодня Как в «Буателе», акварельном воздушном эссе по новелле Мопассана

Герой ленты, бывший солдат, а ныне золотарь, Антуан Буатель В молодости он был по уши влюблен в улыбчивую чернокожую красавицу Родители, напуганные не столько цветом кожи девушки, сколько нетерпимостью односельчан, не благословили этот союз. Буатель не стал перечить родителям Но потом, годами разгребая дерьмо, он так и не смог вычерпать со дна своего сердца первую любовь, от которой отрекся

Сам себя предавший Буатель эмигрирует в воспоминания. Только там, в потерянном раю прошлого, он счастлив, верен и равен своей любви. В столкновении низкого и высокого, поэзии и шаржа, выдумки и цепко увиденной реальности — фирменный стиль Демина

Мультипликаторов на студии Disney готовили по программе, которая называлась «Думающая анимация». Деминская анимация — думающая И еще — танцующая, невесомо, на невидимых пуантах. В «Буателе» под переборы аккордеона танцует вся набережная, и кафе с нарядными посетителями в глазах влюбленного героя превращается в цветущую поляну

В картине «Очумелов» режиссер натурально рвет в клочки знаменитый чеховский рассказ «Хамелеон». Бумажные огрызки (не без помощи компьютера, разумеется)

Очумелов
реж. и худ. Алексей Демин

он бережно разложил на экране и прорисовал нежной графикой. Персонажи общаются каждый со своего клочка: городовой Елдырин, полицейский надзиратель Очумелов, пьяница Хрюкин. Демин придумал веселую пластическую игру, действующие лица исчезают со своего листка, тут же появляясь на другом.

Вокруг главных героев скучилась толпа ротозеев. А поодаль в одно касание графического штриха созданы образы, олицетворяющие провинциальный городок: тени скользящих господ и дам в шляпках, гомонящая базарная площадь, дальние видения проплывающих пароходов. Панорама плывет, кружит вокруг площади. Ветер гонит по булыжнику лишние бумажные листочки.

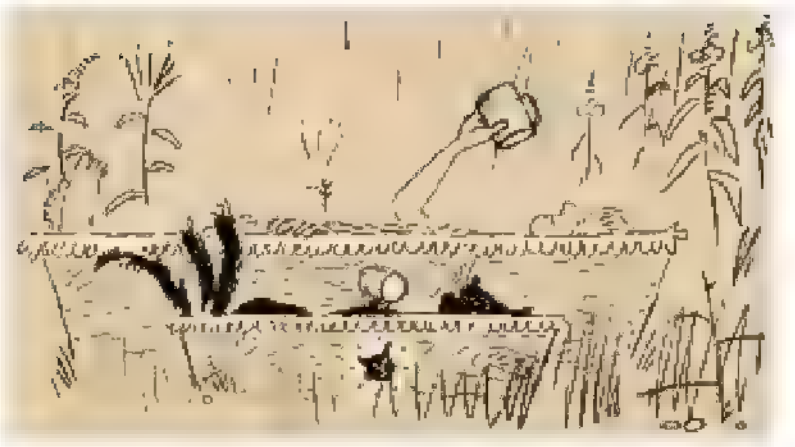
Автором акцентированы лишь крупные планы, которые фокусируют внимание зрителя на укушенном пальце, усах надзирателя, луже, покрытой рябью, и создают картину сонного уездного быта. Театральный прием усилен тем, что все персонажи говорят голосом Игоря Ильинского — в архивах обнаружили фонограмму радиоспектакля начала 1950-х. И вот оно, чудо одушевления! Бумажные лоскуты прямо на глазах срастаются в тонкую кружевную материю чеховского письма. А в финале видим и Очумелова, и саму площадь, и горожан, бредущих по своим делам — отраженных в непомерно большой луже. По этой же луже под музыку старинного вальса между капель дождя плывут титры фильма.

За художественную дерзость автор и режиссер фильма поощрен почетнейшим призом за режиссуру национального фестиваля анимационных фильмов в Суздале.

В фильме «Шатало», импрессионистической экранизации рассказов Юрия Коваля, события скучены на пятачке небольшой деревеньки. Шатало — это черный котище, который живет у колодца. Есть еще одна главная героиня — пытливая первоклассница Нюра, одна из пяти учеников сельской школы.

Нюра, как и Шатало, постигает огромный неведомый мир: конечно же, не в школе, а у колодца, среди травы, наводненной неведомым живьем, рядом с загадочным котом. Журавль клювом достает из старого колодца ведра с водой. Дед будит первоклассницу Нюрку ружейным выстрелом.

«Шатало» уносит нас в 1970-е, увиденные режиссером Деминым, мастером психологической трагикомедии. Жизнь деревни странным образом вертится вокруг недотеписто черного кота. От кота шарахаются все, кто в приметы верит. Но когда Шатало исчезнет, и вода в колодце станет не та, и чай — не заваристый какой-то. Куда-то выветрится дух деревни.



Шатало
реж и худ Алексей Демин

Рыбак Оскуг оол
реж и худ Алексей Демин

Для ощущения огромности живого деревенского мира Демину понадобилась вся ширина перламутрово-бежевого экрана, не имеющего дна При этом автор, как всегда, пользуется лаконичным рисунком. на тонированной пульсирующей пастели черно белая графика и непременно много свободного места для дыхания зрительской фантазии.

В первом кадре темная вода в колодце содрогается под звук бухающего в гулкую глубину алюминиевого ведра. Недобро мерцающая поверхность воды таит опасность «Еще кто-то как выскочит да ударит», – шепчет маленькая Нюрка

В фильме есть и персонаж автор, от лица которого рассказана история. Автор находит в своем рюкзаке завалявшийся вполне крепкий бинокль с окулярами. Дальше изображение округляется, мы видим через окна бинокля и журавля (журавль – самый настоящий) у колодца, и старуху на велосипеде с бидоном, и бабу с коромыслом А вот за купанием местной пышнотелой Венеры подглядывает ее воздыхатель.

Весь фильм – это подсмотренные в сдвинутых ракурсах (то в окуляры бинокля, то с точки зрения травы, то через раскосый кошачий взгляд Шатало) подробности деревенской жизни Замечтавшаяся Нюрка в конце концов роняет бинокль в колодец. А колодезный журавль вновь становится настоящей птицей

Метафоры в этом фильме прорастают из обыденности, собраны из важных деталей, схваченных авторским взглядом. Эскизность становится приемом. В дымке тумана, среди высоких трав персонажи то исчезают, то возникают вновь. Экран чувствует свет как пульс жизни Образ «вплывает в сознание из... темноты», как рекомендовал Эйзенштейн, и его возвращение обратно «совершенно естественно кажется прообразом системы затемнений».

Стоит отметить и замечательную «актерскую игру», то есть анимацию. У каждого персонажа – неповторимые походка, жестикуляция, портретирующие характер. Ракурсы меняют геометрию тела. Важна и звуковая оркестровка природы гул пчел, мух и прочих насекомых, птичья трескотня, стук капель воды

Звуковой ряд в фильмах режиссера приобретает все большее значение Недавняя работа «Праздник для слонов» – родилась не из литературных, а из музыкальных образов. Три песни, можно сказать, три микрооперы в одном фильме. «Блоха» – изящная графическая виньетка Музыка Мусоргского, густой бархат шаляпинского баса Демин усиливает ироничность «музыкального номера». Изображение поначалу словно не решается показываться полностью: вспыхивает то там, то сям. Играет со

зрителем в кошки-мышки дворец, кружась и уменьшаясь, превращается в пирожное на блюде. Лакей танцует, стучит каблучком в такт смешливому припеву: «Бло-о-о-оха, ха, ха». Пляшут ножницы в руках портного, танцует угольная линия, то заштриховывая экран, то распускаясь белым дымом. И сама Блоха — живая пружинка, пляшет на тонких четырех ножках. Весь фильм — чистая хореография. В финале черное звездное небо, танцуя, сворачивается и умещается в крошечную бонбоньерку — домик Блохи.

Эскизность — стилевой прием Демина, использован и во второй части «Король и лилипуты» (стихи Коваля, музыка Семенова). Здесь графика более экспрессивна, допускает скромные вторжения цвета, игру объемов. Огромная птица замирает в полете над миниатюрным войском. Королевские гонцы — Гулливеры отлавливают в траве свободолюбивых лилипутов. Изображение подчиняется музыке, ее дыханию, эмоции, нюансировке... В третьей главе «Вчера у королевы» на балу во дворце вместе с героиней, превратившейся в синичку, лихо танцуют слоны. Без юбок и штанов они самозабвенно отплясывают канкан, кружась, радуются празднику.

Демин работает в одиночку, но подчас обращается за помощью к друзьям. Поэтому и кино его, по-настоящему профессиональное, несет ощущение не только уникальности, но и домашности, дружественности.

Главное же качество деминских работ — атмосфера, недосказанность, которая присуща настоящей авторской анимации. Каждый фильм режиссер начинает с белого листа, как сам говорит, «обнуляет» себя полностью. Но это лишь часть правды.

Не следуя за модой, Алексей Демин из фильма в фильм движется непростым, особым путем, опираясь на накопленные мультипликацией открытия, в том числе на уроки своих учителей и предшественников. До недавнего времени каждую свою работу он показывал Федору Хитруку, советуясь с патриархом, учитывая его замечания.

«Анимация простой линией говорит о вечном», — заметил Юрий Норштейн. Как то он предложил студентам нарисовать круг. Добавил к нему хвостик — вышел шарик. Рядом нарисовал другой, более тяжелый, похожий на чугунный круг — он накатился на нитку легкого шарика, словно признаваясь ему в любви. Ближе, ближе... И легкий шарик лопнул.

Праздник для слонов
реж. и худ. Алексей Демин

Андрей Золотухин / Вертеп для ассоциаций

Андрей Золотухин

У Эйзенштейна спросили: «Кто самый лучший американский актер?». Он ответил: «Микки Маус». Если бы в отечественной анимации вручали призы, подобно «Оскару», за профессии, за роли, то лучшей мультактрисой 1990-х скорее всего назвали бы Бабушку из одноименного фильма 1996 года, режиссерского дебюта художника Андрея Золотухина. В этой забубенной старушенции восхищал густой замес почти буфонной эксцентрики с тончайшей психологической нюансировкой, смех навзрыд, перемежаемый тихими паузами грусти по утраченному

«Бабушка» — фильм о потерянном рае детства. Вспышки памяти сконцентрированы на кончике остро наточенного простого карандаша. В прикосновениях грифеля к белому листу дрожит зыбкое пространство огромного мира с летящими на сквозняке снежными простынями

Вся эта живая пульсирующая сфера стягивается к одной точке — крошечному маленькому герою, который вступает в страшноватую притягательную белизну бесконечности

Изображение решено с нарочитым аскетизмом. Графитовый рисунок стилизован под небрежные этюды с едва прописанным фоном. Линия спешит, в воссоздании движения она надломлена в видимой неправильности. В преднамеренной невыверенности жеста, в неожиданных ракурсах ощущается дыхание подлинной жизни

Автор не строил фильм по законам классической драматургии. Он делал «Бабушку» импульсивно, заново впадая в собственное детство, вдыхая его запахи, прислушиваясь к его шумам, например, к гулу двора под окнами блочного дома. Режиссер создавал вибрирующее пространство, где каждый кадр — чувственный знак. Срастаясь, кадры сливаются в кардиограмму эмоций взволнованного человека, от лица которого и ведется повествование

В 1985 году восемнадцатилетний Андрей Золотухин пришел в мультцех Свердловской киностудии. Сначала он попал в научно-популярный, так называемый технический отдел, где помогал ваять пары газа, капельки воды

Бабушка
реж. и худ. Андрей Золотухин

Ваш Пушкин
реж. Оксана Черкасова
худ. Андрей Золотухин

Комар
реж. и худ. Андрей Золотухин

для просветительского кино — в будущем навыки создавать плотность любой фактуры пригодятся. Рабочий день начинался в 8.15, студия была похожа на фабрику, конвейерное производство по поливу фильмов.

Потом ему посчастливилось очутиться в самой настоящей творческой мультипликационной мастерской. Рядом были маги: Владимир Петкевич, Александр Петров, Оксана Черкасова, Алексей Караев, Сергей Айнутдинов, молодые, энергичные, талантливые, фанатично преданные анимации, колдовавшие не только с различными техниками (графика, песок, масляная живопись по стеклу, куклы) — с химией искусства.

Начинал с заливки — работа, прямо скажем, не очень творческая. Но он обучался. Однажды осмелился принести на студию свои рисунки. Увидев их, старшие взяли Золотухина в оборот, стали звать художником на разные картины. Он искал художественное воплощение для режиссерских замыслов Петкевича, Караева, Черкасовой, молодого английского режиссера Люси Ли. Нельзя не сказать о роли, которую сыграла в судьбе Андрея Золотухина, да и всей новой уральской анимации драматург Надежда Кожушаная. Она заряжала короткий мультфильм энергией подлинной драмы, состраданием, философичной мудростью и наивной чистотой ребенка. Фильмы по ее сценариям (в том числе «Бабушка» Золотухина) были исповедями, в них обнажалось бескожное сокровенное переживание длиной в миг или во всю жизнь.

А кинопроизведения в ту пору на Свердловской студии творились высокопробные. Студия заявила о себе как о доме арт-кино. Режиссерам было сложно, приходилось бороться с установками идеологии и редактуры. Но, как подлинные художники, они прежде всего преодолевали себя самих. Если другие студии, например «Пилот», стремились к стилевой целостности и походили на материки, то Свердловская киностудия в пору расцвета казалась небольшим архипелагом. Каждый из режиссеров-творцов был островом. В каждом павильоне возникал свой одушевленный мир.

Оксана Черкасова и Андрей Золотухин открыли для себя стиль, сочетавший «эклер» с вольным карандашным рисунком. Так был сделан фильм «Племянник кукушки» (1992). Сохранившаяся пленка 1930-х об экспедиции на Север, а также хроника шаманских обрядов дали импульс картине, игре в пластику, визуальным экспериментам. С помощью фотоувеличителя авторы проецировали изображение на бумагу, а потом транспортировали готовые планы в собственные фантазийные образы.

В начале нулевых Золотухин по заказу английских компаний S4C и Right Angle экранизировал афроамериканскую легенду о Джоне Генри, чернокожем великане,

который соревновался с паровой бурильной установкой и хотел доказать всему миру, что никакая машина не может копать быстрее человека. В основе изобразительной стилистики картины «Джон Генри — стальной человек» (2001) — мощная, извергающая страстность живопись по целлулоиду, густой мазок, контрастная игра цвета, света. Ведь это повествование об одиночке, который бросил вызов железной машине и принес себя в жертву во имя других людей.

Поначалу Золотухин думал, что события, описанные в сценарии, имеют какую-то историческую основу. Уже в США он узнал, что Джон Генри — это собирательный образ. Но своего Генри режиссер создавал как совершенно подлинного героя и легенду рассказывал как документальную историю.

У анимационных героев были реальные модели — американские актеры и екатеринбургские друзья Золотухина. Для некоторых пейзажных фонов режиссер использовал Уральские горы. В фильме Урал вполне достоверно изображал Вирджинию. Этой авторской хитрости англичане и американцы не заметили.

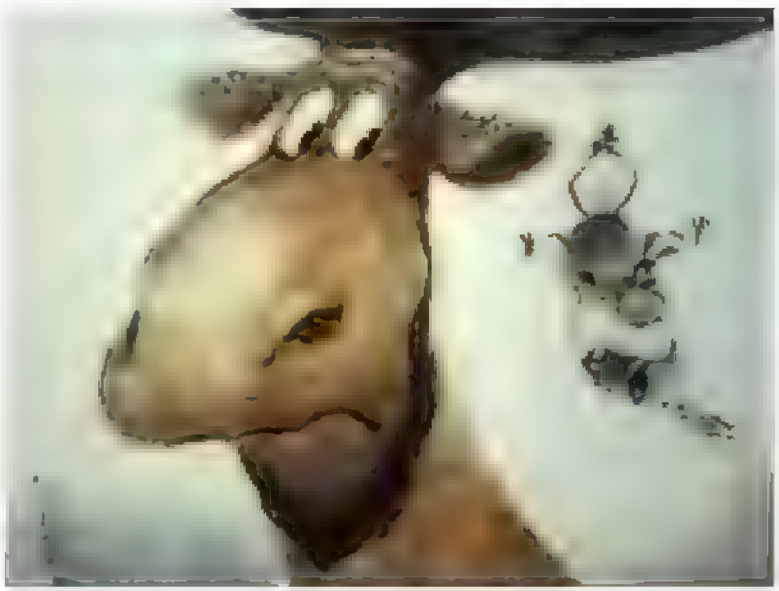
Затем Золотухин уехал в благополучную Швейцарию, стал вживаться в новую среду. И там сделал свою самую исповедальную картину — «Колыбельную» (2007), в которой отчетливо и болезненно сквозит ностальгия по дому. Идея фильма возникла давно, сразу после завершения «Бабушки».

В экспериментальной лаборатории «Колыбельной» прихотливо совмещается игровое кино, анимационное, живая графика, марионетки, видеоинсталляции. Лента строится по законам поэзии и хореографии: рифмы смысловые сменяют рифмы пластические.

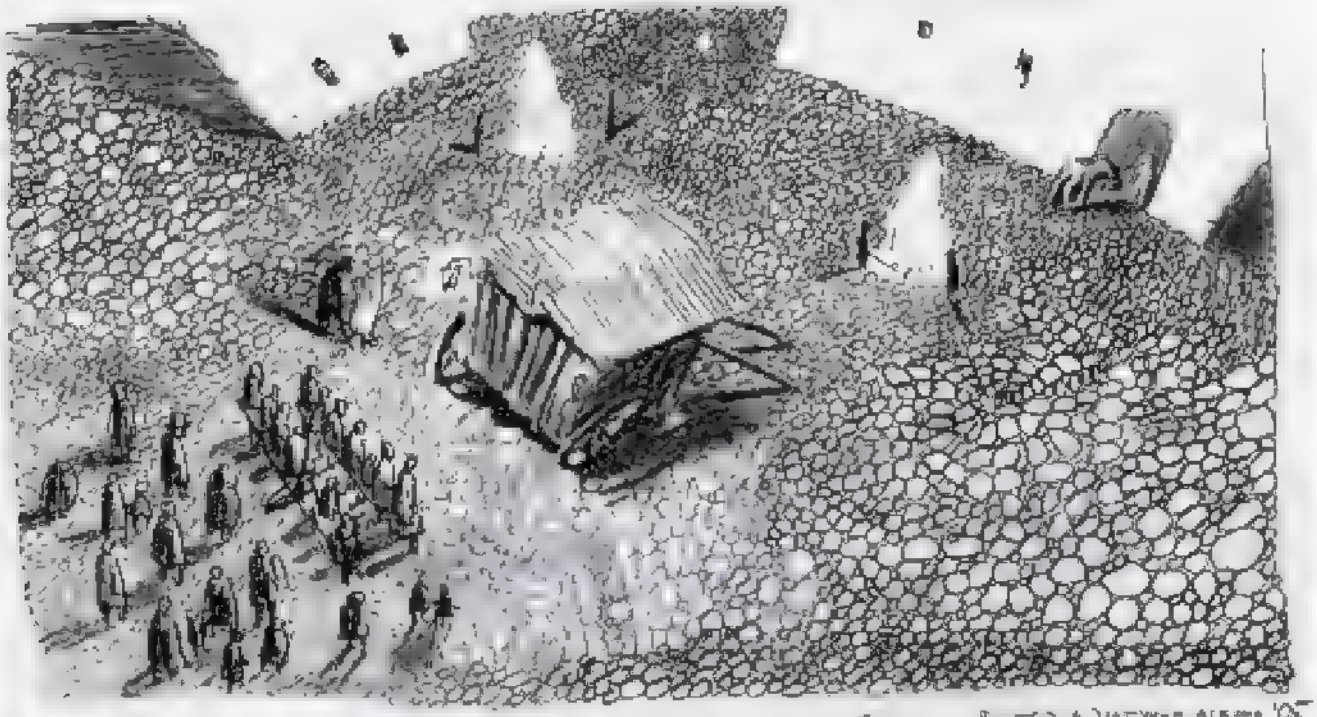
Мужчина покидает женщину. Любовная драма обрастает причудливыми подробностями. Кукла тоскует по умершему кукловоду. Кукла рождает куклу в вертепе. Визуальные стихи о расставании срифмованы с медитацией на тему смерти. Почему Он уехал ночью, когда Она спала? Чтобы не рвать сердце расставанием? Что делать Ей с этой подушкой, со вмятиной на белой наволочке, сохранившей память о Нем? Она ныряет в подушку, как в сон, в молитву, в смерть, проваливается в прошлое, где Он и Она вместе.

Действие застревает на повторах, как человеческая память, не умеющая избавиться от наваждения. Подушка становится метафорой утраченной любви, прообразом нерожденного ребенка. Автор смыкает времена: истекшее, настоящее, будущее. По Золотухину, грядущее затаилось где-то рядом с нами, просто мы его не видим. Но раз его прозревают оракулы, значит, оно где-то уже существует. Эта мысль пульсирует в его кино. Золотухин

Джон Генри
человек из стали
эскиз
реж. и худ. Андрей Золотухин



Добро пожаловать
реж. Алексей Караев
худ. Александр Петров
Андрей Золотухин



водит кистью с акварелью по разным временам. И никто точно не скажет, в XIX или XX веке вершится эта история. Время — всегда, пространство — везде. Могут мелькнуть знакомые уголки Европы, архитектурные мотивы старинного Цюриха, и тут же возникает русская провинциальная базарная площадь.

«Колыбельная» строится как вертеп в вертепе. Кукольник выпускает на сцену ангела на ниточках, который прибивает к небу звезды. Смерть с косой проваливается в тартарары. А ведь Костлявая ведьма успела нашептать на ухо Ироду, что она управляет и самим царем, и всей игрушечной массовкой. Но демиург кукольник нависает над всем действием и дергает за ниточки. Значит, кукольное искусство сильнее смерти?

Впрочем, возможно все эти вертепные страсти — лишь кошмар женщины, беременной любовью и воспоминаниями.

У Нее начинаются роды. Но женщина рожает подушку. И оказывается, что снежная дорога, по которой уезжает в кибитке кукольник, и город в сугробах, похожий на Суздаль, и царство Ирода — все это сцена, декорации. Рядом колышутся тени публики, внимающей театрализованной мистерии.

Зритель включает личный опыт, воображение, заполняя ими воздушные ниши чувственной конструкции фильма. Автор полагается на интуитивное сознание зрителя, на его соучастие. Поэтому Золотухин сдвигает сюжет с накатанных драматургических рельсов, предлагает не искать понятных логических объяснений, а отдаться фильму-сну и неуправляемой эмоции композитора Олега Каравайчука.

Режиссер воздвигает многоэтажное иррациональное здание фильма, в котором кукла чувствует себя человеком, а человек — куклой. Для этого автору необходима смешанная техника. Все внутренние сюжеты соединяются, но не последовательно, прорастают друг в друга.

Этой эмоциональной сумятице порой не хватает внутренней ясности. Для Золотухина фильм — не логичная драматургическая конструкция, но сосуд, который наполняется в процессе съемок. При этом он делает подробнейшую раскадровку, которая служит взлетной полосой для фантазии.

Автор ищет баланс графики со смысловой нагрузкой на персонаж. Поэтому ему необходим живой актер, существующий в диалоге с рисованным изображением, марионеткой. Так создается эмоциональное электрическое поле.

Как и в предыдущих фильмах, режиссер использует «эклер», но насыщая его иной смысловой и художественной нагрузкой. Автор играет с изображением, которое он предварительно запечатлел на пленку, играет со временем, превращая уже отснятое прошлое в настоящее, творимое на экране. С помощью «эклера» Золотухин превращает живого артиста в куклу.

Из фильма в фильм вектор его режиссерского пути направлен в сторону авторского игрового кино. «Колыбельная» — пограничная работа между анимацией и игровым кинематографом. Автор по фрагментам, по крупицам собирает на мониторе особую среду — не реальную, не нарисованную. Это мир, наполненный воздухом с помощью фильтров, штрихов, полутонов. Это рукотворное пространство, созданное из натурной съемки.

По сути, сам Золотухин и есть кукольник, организующий кинематографический вертеп, в котором на невидимых веревочках движутся переживания автора, тоска по ушедшим друзьям, сон по родине, ослепительный свет и беспробудный мрак.

Золотухин живет в древнем городе Цюрихе, в чужой языковой среде. Он работает в основном по заказу — стал мастером. Изредка режиссер делает сложное полифоническое фестивальное кино. Но для меня высшей точкой художественного прорыва Андрея Золотухина стала лаконичная и, как кажется, очень простая лента «Бабушка». Белое на белом. Андрей признавался мне: «В этой белизне — Свет, Любовь, Ветер. В общем все слагаемые моего кино».

P. S./ Когда я поставила точку в тексте про Золотухина, в тот же день встретила его в Москве, на Петровском бульваре. По семейным обстоятельствам он вернулся. Говорит, сначала хотел оглядеться, но его тут же вовлекли в работу — пока заказную. Однако Андрей уже вынашивает план своего кино. Иначе он не умеет.

←
Колыбельная
эскизы
реж. и худ. Андрей Золотухин

Племянник кукушки
эскиз
худ. Андрей Золотухин
реж. Оксана Черкасова

Игорь Ковалев / Как нарисовать птицу

По замыслу автора этой книги, режиссер Игорь Ковалев, один из отцов-основателей «Пилота», должен был фигурировать только в главе, посвященной студии. Предполагалось, что заокеанская карьера Ковалева – в начале 1990-х он отбыл в Лос-Анджелес – останется за бортом издания, как и творческие достижения многих российских аниматоров, рассеянных сегодня по миру.

Но жизнь внесла коррективы в биографию Ковалева. Как это ни поразительно, он вернулся. Впрочем, кому удивляться – о возвращении режиссера знают немногие. Фигура он непубличная, круглосуточно пропадает на студии. Впрочем, давайте по порядку.

В Киеве Игоря Ковалева с Александром Татарским называли сиамскими близнецами. Они были не разлей вода в работе и в розыгрышах, из которых можно составить антологию анекдотов. Бесшабашная жизнь Ковалева и Татарского была похожа на их первые опыты в анимации: быстро, смешно, непредсказуемо.

Татарский говорил, что они дополняют друг друга по принципу взаимодействия двух шестеренок. В Киеве Игорь и Александр сняли подпольный фильм «Кстати о птичках» на собственноручно сконструированном и собранном станке, который Татарский сооружал чуть ли не два года. Свое кино они полностью делали сами – от сценария до записи звука. Их андеграундная студия на двоих называлась «Фокус».

Нашпигованные гэгами визуальные скетчи оказались для начинающих режиссеров счастливым билетом в профессию. Татарский пошел работать на всесоюзное телевидение, Ковалев поступил на Высшие курсы, учился у Федора Хитрука, Юрия Норштейна, Владимира Пекаря и Виолетты Колесниковой.

На ВКСР провинциальный рыжий мальчик из Киева увидел, что существует Кино с большой буквы. После встречи с работами Брессона, Бергмана, Дрейера земля поплыла у него под ногами.

Молоко
эскиз
реж. и худ. Игорь Ковалев

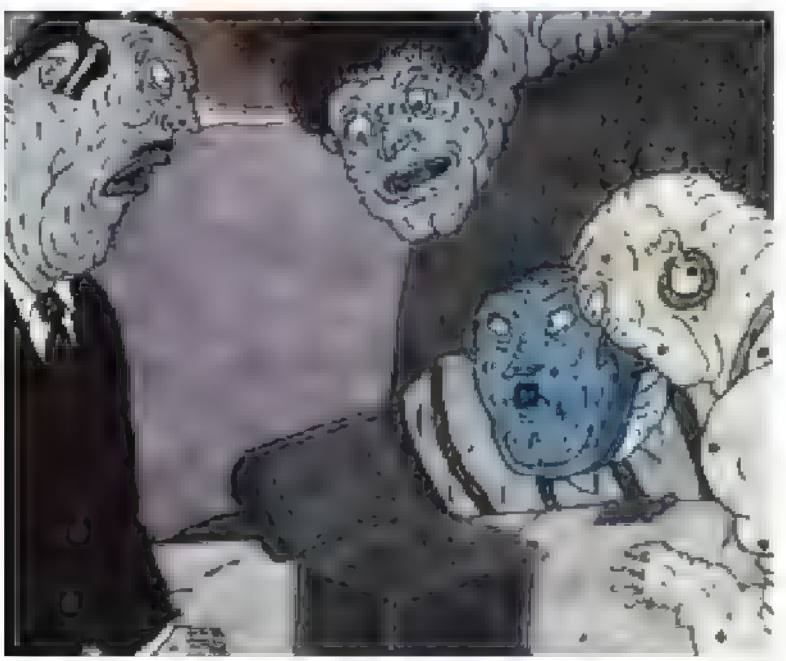
Татарский привлекал Ковалева к созданию своих телевизионных фильмов нелегально. В Москве невозможно было прописаться. Ковалев работал под псевдонимом Ольга Охримец. Так звали художницу киевской студии, которая вышла замуж за москвича... С помощью ее имени Ковалева «прописали» на студии

Потом Татарский с Ковалевым и все их соратники и ученики дружно перешли в «Пилот». По словам Ковалева, идея создания профессиональной студии маячила еще в пору пребывания в Киеве. Когда они учились на курсах аниматоров, Саша без умолку говорил о будущем кинопредприятии Ковалев урезонивал: «Может, сначала аниматорами станем?». Игорь всегда стремился к постижению тайн профессии, к оттачиванию навыков

Что их, таких разных, объединяло? Любовь к цирку Любовь к Чаплину. Безоглядная и фанатичная любовь к анимации. Точка соприкосновения созвучия – смешное

Татарский и Ковалев вместе сделали киноэссе «Пластилиновая ворона» (1981), которое тут же было запрещено к показу за идеологическую невыдержанность. Помогли Эльдар Рязанов и Ксения Маринина – с их легкой руки фильм был выпущен в телеэфир и пошел в народ Через несколько лет Татарский с Ковалевым сделали ленту «Крылья, ноги и хвосты» (1986), бурлескный мультдиспут на тему, что же лучше крылья, хвост или ноги – оказался не менее популярным

Его жена курица
реж Игорь Ковалев
худ Юрий Пронин



Но Ковалев, обладающий редким в пластическом искусстве талантом смешить, как въедливый комар, твердил, что хочет делать что то иное, противоположное Ему стало тесно в комиковании, в розыгрыше

Всемирно известным имя Игоря Ковалева стало после первого пилотовского арт фильма «Его жена курица» (1989). Сюрреалистическая притча об отношениях мужчины и женщины заявила о рождении автора, создателя нового художественного мира

Разумеется, фирменный стиль Ковалева, а через него и стилистика студии «Пилот», испытали влияние разных анимационных школ и отдельных художников. Но когда видишь стремительный штрих, дрожащее, словно дышащее изображение, прежде всего вспоминается манера эстонского классика Прийта Пярна

Еще в начале 1980 х юный Ковалев посмотрел пярновский фильм «Треугольник» Вообще то Игорь пришел в киевский кинотеатр «Дружба» на какой то иностранный игровой фильм. Перед началом сеанса показывали киножурналы. И вдруг вместо скучных «Новостей дня» прокрутили анимационный сборник, одним из сюжетов которого был «Треугольник». Увидев этот мультфильм, Ковалев сразу ушел из зала, отправился в кассу и купил билет на следующий сеанс. Подождал на улице, пока кончится игровая лента, и снова поспешил в зал на «Треугольник». Этот фильм, по признанию Ковалева, буквально его взорвал

Картина «Его жена курица» в какой то степени развивает историю «Треугольника» – там тоже сложные внутрисемейные отношения. Но если Пярна больше интересовали внешние перипетии треугольника, то Ковалев предпринимает глубоководное путешествие в микрокосм одной семьи, в мир, страшноватый своей синей рутиной, и в то же время притягательный. Душный, жестокий наполненный ненавистью и .. любовью

Все эти страсти и чувствования укрыты пыльной завесой обыденности полосатый халат, лекарства, кухня Легко ли обнаружить с подсказки «доброжелателя», что твоя жена – курица, что безнадежно погрязла в быте? Ты уж и сам видишь. вместо шаркающих тапочек по кухонному полу скребут когти куриных лап. Ковалев разыгрывает семейную драму как сюрреалистическую экзистенциальную трагедию, которая, впрочем, может служить фотографической карточкой чуть ли не каждой семьи А кто из нас – не курица? Мы просто никому этого не сообщаем, прячем коготки на куриных лапках подальше от недобрых глаз.

В самом начале непредсказуемых и голодных 1990 х Ковалев уехал в США

Они не были диссидентами, уезжали от безденежья, от авторитарной серости, от тоски. Впрочем, у отъезжанта Ковалева своя история. Его пригласили в Америку с фильмом «Его жена курица». На студии Disney режиссер встретился с президентом Klasky Csupo Габором Чупо. Увидев ленту Ковалева, Чупо, не раздумывая, пригласил Игоря работать: «Приезжай прямо сейчас». «Я не могу, делаю в Москве фильм "Андрей Свислоцкий"», — ответил Игорь. «Заканчивай у меня», — настаивал господин Чупо. «Нет, это фильм студии "Пилот"».

Он действительно не был готов ехать. Но жена, сославшись на дурное предчувствие, уговорила — Ковалевы уехали. Через 20 дней в Москве случился путч.

Безусловно, Игорю было любопытно поработать в новых условиях. Однако он был уверен на 100 процентов, что уезжает максимум на год. Перед отъездом Татарский сказал своему самому близкому товарищу: «Знаешь, оттуда еще никто не возвращался». Ковалев не согласился: «Спорим, через два месяца вернусь». Он приехал через 11 месяцев. Но в отпуск...

Благодаря энергии Чупо на его американской студии образовался филиал «Пилота». Андрей Свислоцкий, Евгений Делюсин, Дмитрий Маланичев, Сергей Шрамковский, Виталий Шафиров. Татарский ярился — у него выманивали на сладкую жизнь лучших, — но ничего поделать не мог. «Получается, что мы, как дурачки, обогреваем вселенную! — возмущался Татарский. — Учим десять человек для себя, а они тут же уезжают, потом следующие десять...».

В 1991 м, когда Ковалев начал работать на Klasky Csupo, там трудились человек 40, но студия уже была знаменита «Симпсонами». Ковалев поначалу корпел над сериалами для телеканалов Nickelodeon и Fox. А в 1998 году стал режиссером первого полнометражного анимационного фильма студии Paramount по мотивам сериала «Ох, уж эти детки!» — «Карапузы в лесу» (Ther Rugrats Movie). Работа шла в жесточайших рамках, в сплошных ограничениях. Тем не менее картина с бюджетом 30 миллионов долларов, несиропной продвинутой графикой и маленькими героями монстриками заработала 100 миллионов долларов.

Популярнейший и один из самых продолжительных в США сериалов «Ох, уж эти детки!» и до ведущей режиссуры Ковалева (он работал вместе с режиссером Нортоном Виргином) на полном метре был плодом усилий «русской мафии». Мало кто замечал, что на ключевых должностях в создании этого проекта трудились девять россиян — птенцы российской студии «Пилот». Арт-директором популярнейшей полнометражной комедии «Симпсоны в кино» был пилотовец Дмитрий Маланичев.

Андрей Свислоцкий
реж. Игорь Ковалев
худ. Дмитрий Маланичев

Помимо сериалов Ковалев снимал рекламу и клипы Сам он признается, что ни «Ох, уж эти детки.», ни конвейерное кинопроизводство «Симпсонов» его не вдохновляли. Клишированных персонажей он множил в бесчисленных раскадровках лишь для того, чтобы заслужить право на свое кино

Авторские фильмы Ковалева — не для быстрого понимания. Это кино для медленного чтения, требующее усилия, вглядывания, вдумывания Картины режиссера — труднопроходимые дебри Но они не отпускают, требуют пересмотра, долгого разговора

В Америке Ковалев снял «Птицу на окне» (1996), финальную часть сюрреалистической трилогии об отчуждении, одиночестве, непонимании другого (первые два фильма «Его жена курица» и «Андрей Свислоцкий»). Задумывался этот фильм еще в Москве Над дизайном картины трудился давний соратник Ковалева художник Дмитрий Маланичев.

«Птица на окне» начинается с темноватого, исчерканного травой и пятнами облаков кадра. Птица преследует мотылька, на лету откусывая ему крылья кусочками На конец, выдранное крыло, трагически описав круг, падает на черную землю Это пролог очередного экзистенциального семейного триллера

Затем птица добивает распластанное бескрылое насекомое, уже отдышавшись, неторопливо. В шляпной коробке сидит ребенок, махонькая непослушная девочка. После молитвы на ночь, из которой мы услышим единственное слово «Аминь», дитя получает пощечину от матери. Все как в жизни — внезапно, непредсказуемо. Вот хозяйку дома и ее любовника охватывает неодолимое пламя страсти, они сливаются в жарком поцелуе Затем он деловито и брезгливо вытирает рот и, пританцовывая, уходит, грызет яблочко, держит книжку под мышкой. Молчаливым свидетелем всех происшествий странного дома является глиняная птица на окне

Тут каждый кадр объясняет что-то важное про предыдущий. Голая женская рука тянется из-под простыни Мужчина уже летит в кровать. Птица на кровавом фоне доедает свою сморщенную жертву бьют часы. Мужчина воровски покидает дом, полный недосказанностей, тайн, драм. Он заворачивает глиняную птицу, как в саван, в тряпицу и удаляется, оставив обглоданную ветку винограда на тарелке

Важнейшая деталь фильма — окно. Это пограничье между затхлым, задушенным нелюбовью домом и воздухом улицы, где всюду жизнь: носится рыжая собака, садовник собирает урожай яблок, мычат коровы. Глиняная птица обитает на пороге мертвого и живого, наблюдая вместе с нами за жизнью обитателей дома, точнее ее имитацией

Ковалев словно экранизирует собственную мысль «Для меня искусство - тайна. Как будто вы смотрите в открытое окно и видите что то. Вам это интересно, но вы не знаете точно, что это или что происходит с людьми, слова которых долетели до вас. То же самое и в искусстве»

Свои семейные истории режиссер рассказывает из себя и про себя. Про чужих в собственных домах, еще вчера бывших близкими, любимыми и любящими, про чужих друг другу отцов и детей

Татарский называл Ковалева «талантливой мясорубкой». Игорь цепляет любую информацию, впечатления, размышления, краски собственной жизни и потом перерабатывает в кино В своих картинах он зодчий. Ковалев строит воздушные мосты между пространством бессознательного потаенного и реальностью. Он обманывает жанровые ожидания, подчиняясь исключительно летучей волне, несущей автора и зрителя в общем рваном ритме дыхания

Его верлибры — тревожное путешествие в частную, интимную жизнь. Память — зыбкий плот, несущий нас в неизвестность «Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии», — писал Бродский, самый близкий образному миру Ковалева поэт. Могуществу Хроноса режиссер также противопоставляет память. А энергия напряжения фильмов Ковалева сродни желанию Бродского прорваться сквозь пелену пространства к черным безднам времени

Птица на окне
реж Игорь Ковалев
худ. Дмитрий Маланичев

Птица на окне
реж. Игорь Ковалев
худ. Дмитрий Маланичев

Удивительно, но продюсер Чупо шел Ковалеву на встречу, видимо, понимая, что если у бешеной творческой энергии этого субтильного загадочного русского художника не будет выхода, он просто взорвется. «Когда у меня был готов сценарий очередного авторского фильма, Габор освобождал меня от студийных обязанностей до тех пор, пока я не заканчивал работу над своей картиной», — рассказывает Ковалев.

Вскоре студия Klasky Csupo стала одной из пяти крупнейших производственных мультикомпаний мира, приобрела здание на Сансет бульваре, в котором работали примерно 350 человек. Ковалев убежден, что в этом успехе есть серьезный вклад российских аниматоров. Из окна студии была видна надпись «HOLLYWOOD». Работая на Klasky Csupo, мультипликаторы ощущали себя частью гигантской киноиндустрии.

Тем временем Ковалев втайне от всех сочинял авторскую ленту «Молоко». Узнав об этом, Чупо сказал: «С завтрашнего дня начинаешь делать свой фильм официально». «Ты шутишь?» — не поверил Ковалев. «Нет. Пошли к продюсерам». Продюсеры оторопели, но производство картины действительно началось.

Приступая к «Молоку», режиссер дал себе обещание: «Всё. Этот фильм сниму с другим художником и иначе. Надо изменить персонажей. Я устал от своего стиля...». Он привлек других художников, они нарисовали действующих лиц. Когда Ковалев взял карандаш и начал работать с этими персонажами, то взвыл. Он понял, что не может двигать фигурки — они не слушались, не одушевлялись.

Для Ковалева очень важно кратчайшее расстояние от руки к листу, от мысли к образу, от первого штриха к экрану. В этом его коренное отличие от Татарского, для которого главной была все же идея. Татарский являлся не

только режиссером, но Вдохновителем, с большой буквы, конкретных фильмов, гигантских мультсаг, каковой стал национальный проект «Гора самоцветов»

Ковалев, отвлекаясь по мере необходимости на коммерческие проекты, продолжал идти по пути андеграунда, психологического сюра, парадоксальных соцветий форм и смыслов. Татарский же всегда стремился к «народному кино». Все, что Ковалев делал без Татарского, не очень то похоже на их совместные работы

Посмотрев «Молоко», Татарский сказал: «Игорь, снимаю перед тобой шляпу По изображению, по технике я ничего подобного не видел. Это апофеоз анимации Свет, тень, весь объем .. Но что там происходит внутри... Я ничего не понял Мне это совершенно не близко »

Шестнадцатиминутное полотно «Молоко» (2005) – вариация на тему детских страхов и догадок про взрослую жизнь, исповедь о собственном душевном, духовном и физиологическом созревании Своей неприкрытой обнаженностью, нелинейным движением истории фильм отталкивает многих зрителей

В «Молоке» автор возвращается в свое прошлое «Эти воспоминания очень личные, – говорит Ковалев. – Мне было лет семь восемь. На нашей даче под Киевом в летнее время жили три поколения семьи бабушка, дедушка, мама, папа и мальчик Этим мальчиком был я Все остальное придумано – молочница, папа, у которого с ней что то было, влюбленный в нее мальчик и мама, которая обо всем догадывалась. . В основе моих фильмов обычно очень простые истории, для понимания которых не требуется диалог. Этот фильм отличается тем, что его герои разговаривают друг с другом, хотя и на несуществующем языке, который придумала моя подруга Людям не обязательно все понимать»

Люди и не понимают. Точнее каждый улавливает что то свое. Ковалев создает обширное внутреннее пространство для истории, смыслов, эмоций. Каждый зритель гуляет по этой территории чувствований, как умеет

«Молоко» – рисованная гротескная психодрама Здесь сгущенная в плотной графике реальность выгнулась в вольтовую дугу, преломляясь в радужке глаза

Молоко
реж и худ. Игорь Ковалев

←
Молоко
рабочие материалы реж и худ. Игорь Ковалев

ребенка. Фильм начинается с дождя, который обволакивает старинный немецкий город (не случайно название фильма — немецкое «Milch») осенью и слезой. Мальчик — копия отца. Ребенок болезненно переживает семейный раскол. Следит за отцом, встречающимся с юной упитанной молочницей. Видит, как мать с отцом отворачиваются друг от друга, когда спят. Тень молочницы скользит по витринам как тень ускользающего чувства.

Сын хочет быть любимым. Он завязывает отцу шнурки на ботинках, сдувая с них пылинки, целует фото отца. Он хочет понять, что значит быть взрослым и любить молочницу? И почему это так стыдно и больно? Мальчик сковыривает с коленки болячку, стремясь физической болью заглушить душевную.

Важная для Ковалева тема — исчезновение тепла из дома, где живые чувства подменяются ритуалом. Острее всех это ощущает ребенок.

У мальчика есть макет семейного дома. Внутри макета отец все куда-то собирается уходить. Мальчик с остервенением катает по полу машинку, разбивает ее о стену, потом замирает на полу, слипается, сливается с ним. То ли живой, то ли мертвый, то ли есть, то ли нет. Взрослые и не видят его — гасят в комнате свет. А был ли мальчик? Всем не до него. Особенно папе, которому ребенок так усердно начищает ботинки.

Молочница умчится на мотоцикле с очередным любовником. Мать стукнет по столу бутылкой с молоком — вещественным доказательством предательства. Отец виновато опустит голову. И в доме все будет по-прежнему.

Молоко
реж. и худ. Игорь Ковалев

Бабушка нанесет на лицо крем, накапает сердечных капель на сахар, укроется простыней с головой. И в темной комнате сквозь белую простынь будет просвечивать зеленоватым светом лицо-маска, похожее на живое. В финале на грешный шумный город беззвучно упадет чистый снег, символ если не новой жизни, то ее очередной главы.

Аккомпанементом к этой расщепленной на детали истории служат стук ставней, шорох дождя, скрип дедушкиного кресла, звук проезжающей машины, грохот отбойного молотка, шум радиоволн, лай собак и редкие реплики людей на непонятном языке.

«Молоко» — одно из самых зрелых, сложных, талантливых произведений мировой анимации нового века. По степени погружения в глубинный мир сознательного и бессознательного фильм стоит в ряду литературных опытов Генри Миллера, Джерома Сэлинджера, Джеймса Джойса.

Прежде всего — Джойса. Безысходность, реалистическая определенность времени и пространства, стремление увидеть все во всем, быстрая река художественной речи без запятых и точек, сюжетосложение в форме ребуса, не подлежащего окончательной разгадке, наконец, принцип внутреннего монолога как потока сознания — все это роднит Ковалева с джойсовским методом подачи материала. Но Ковалев воссоздает мир не в слове, а в острой графике, помноженной на прозрачные слои, одушевленной и озвученной.

При всей многослойности и многозначности «Молоко» — картина ясная и простая. Только эти ясность и простота (как и в других зашифрованных лентах автора) прорастают после нескольких просмотров. Фильм, словно луковица, снимает с себя слой за слоем, ты продираешься к его сердцевине — и плачешь.

Когда Ковалев сделал половину картины «Молоко», Габор Чупо пришел к нему с поникшей головой: больше он не мог финансировать проект. Кризис сильно ударил по Klasky Csupo: в отсутствие заказов пришлось провести сокращение штата и урезать зарплаты оставшимся. Ковалев отдал американской студии более 15 лет жизни.

Закончить фильм помог известный адвокат Генрих Падва, бывший тесть и настоящий друг Ковалева. Вложив 150 тысяч долларов, Падва стал сопродюсером анимационной картины «Молоко», которая, конечно, не принесла ему ни цента, зато стала мультирекордсменом по фестивальным призам.

Ковалев сам делает рисунки к своим фильмам, при этом не считает себя профессиональным художником, хотя мог бы им быть. Стиль его живописной графики заметно изменился по сравнению с суховатым, подчеркнуто

Молоко
эскиз
реж. и худ. Игорь Ковалев

of painting was more com-
plicated. The frescos are
mainly devoted
to Holy Passion and
Agony.
Teacher's Bible
b.
oment van stilte in de geluidsband
werkt als de adem van een
ens en geeft de toeschouwer
tijd om tot rust te komen.
d.

гротескным пером в «... курице». В художественной манере Ковалева можно заметить влияние фактур Хосе Луиса Кузваса, пластики Георга Гросса, темперамента Михаила Курзина, магнетизма позднего Норштейна, образцов примитивного искусства. Сам же Ковалев признается, что тяготеет к манере детского рисунка. Вообще визуальное, формальное, изобразительное для него важнее слов и заложенных в них смыслов. Для Ковалева кино — это ритмическая пластика, живая пульсация в кадре, в монтаже, движение камеры. И фильмы свои он строит по законам музыкального произведения.

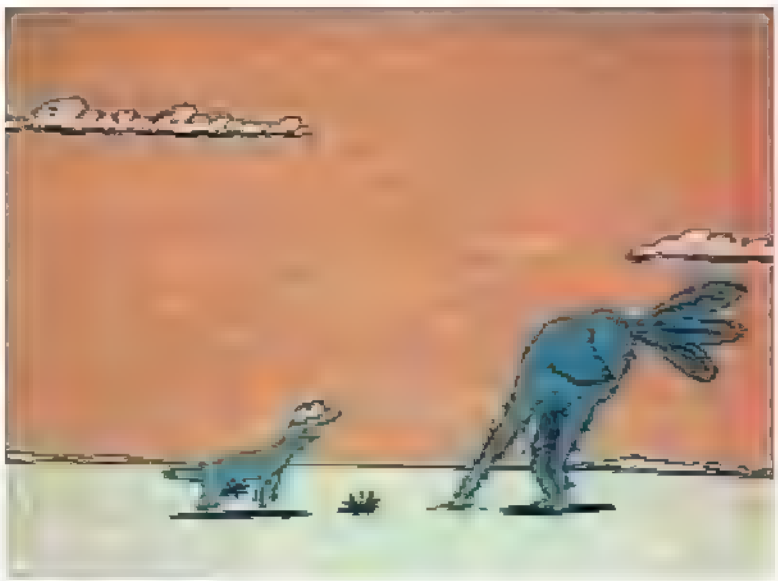
По своей сути Ковалев — совершенно уникальный для наших широт и меридианов автор. Подобно двуликому Янусу, он смотрит сразу в две стороны: коммерческого кино и артхауса. Ковалев мастерски использует новые технологии на всех этапах создания фильма, владеет тайнами монтажа, он — виртуоз во всех составляющих производственного процесса анимации, в дизайне персонажей, их движении, реквизите, фонах, голосах за кадром и т. д.

При этом Ковалев — редкий самоед. Он неустанно повторяет, что половина фильмов, которые сделал, ему не нравятся. Он точно знает сегодня, что и как переделал бы в них. Но это не отменяет его отношения к процессу творчества как к игре, круглосуточной, требующей всех умственных и душевных сил, выедающей тебя изнутри, но все таки игре.

Даже сценарий десятиминутного фильма у Ковалева занимает большой том: «Дверная ручка за три кадра поворачивается вниз. После чего дверь открывается за восемь кадров. Персонаж входит в комнату за семь кадров. Делает шесть шагов. Каждый шаг — приблизительно двенадцать кадров».

На разделенной пополам странице с одной стороны изображение, с другой — звук. Листая этот том, можно увидеть-услышать фильм. Закадровый звук предварительно записан в сценарии более подробно, чем изображение в кадре. Ковалеву нужна полифония: звук и изображение сосуществуют в драматическом, порой конфликтном диалоге — никакого унисона.

Фильмы режиссера представляют собой синтез философии, авангардной графики, анимации, почти хореографической пластики. Они множество раз назывались в списках высших достижений современного мульткино. Ковалев — единственный мультипликатор в мире, трижды удостоенный Гран-при международного фестиваля в Оттаве. Его американские картины «Птица в окне», «Летающий Нансен» и «Молоко» получили несметное количество призов, ленты «Его жена курица» и «Молоко» включены в список 50 лучших короткометражных мультфильмов, созданных за последние 50 лет (по версии АСИФА).



Крылья, ноги,
реж. и худ. Александр Татарский, Игорь Ковалев

Живя и работая в Америке, даже в самые благоприятные минуты Ковалев твердил: «Я работаю здесь временно. Если что-то изменится в Москве или Киеве — я туда поеду». Что его огорчало в комфортной лос-анджелесской жизни, где круглогодичная температура +24? Именно это — комфортное однообразие. И еще отсутствие запаха весны.

Он вернулся. Он работает в компании «Базелевс» с Тимуром Бекмамбетовым и Анатолием Прохоровым, своим давним соратником еще по пилотовским временам, над сериалом «Приключения Алисы». Сейчас, когда пишется эта глава, Ковалев завершает первую двадцатишестиминутную пилотную серию. Говорят, получилось неплохо. Видимо, сработал талант двуликого Януса: кино выходит плотным, зрелищным, цепляющим. Продюсеры потирают руки, рассчитывая на долгоиграющий тридцатитрехсерийный проект.

А Ковалев снова мечтает о своем фильме. Сценарий уже написан. В свободное от коммерции время режиссер делает эскизы. Крупнейшая канадская компания готова взять на себя значительную часть финансового обеспечения картины. Идет поиск российского или украинского продюсера.

А мы ждем еще одного непролазного, как дебри Джойса, фильма. Нам очень нужно такое сложно-простое кино — на ощупь, на преодоление, на вырост.

←
Летающий Нансен
реж. Игорь Ковалев, худ. Дмитрий Маланичев

Иван Максимов /
Создатель ядерной мультипликации

Иван Максимов

Самые прозорливые из зрителей давно уже распознали в режиссере Иване Максимове мультипликационного персонажа. Органичней всего он смотрится на карнавалах — благо, они процветают на анимационных фестивалях. Тут долговязое Ванино тело обретает, наконец, адекватный прикид. К примеру, туго перебинтовывается простыней до ушей, наклеиваются изготовленные из теннисных шариков лупастые глаза, на носу накручивается что-то откровенное, наподобие рога. И ап! — все видят: вот сама максимовская «дурилка картонная» сползла с экрана и приветливо помахивает вам хоботом.

А еще Ваня Максимов — физик; по образованию, по способу мышления, по особому взгляду на мир. Сама судьба распорядилась: быть Ване физиком. А как иначе? Мама, папа, сестра — процветающие физики. Папа — член-корреспондент Академии наук, специалист физики твердого тела. Мама — доктор наук, начальник лаборатории по термоядерному синтезу. Куда деваться: московский физтех ждал Ивана Максимова.

Психологией он интересовался больше, чем твердым телом. Предполагал даже в медицинский поступать, понятное дело, на психиатрию. Но в физическом институте оказалось меньше экзаменов... Номинально гипотетическая специальность звалась «ядерная физика», реально — астрофизика. Выяснив множество интереснейших подробностей про атомные ядра и космологию, астрофизик Иван работал в Институте космических исследований инженером. Четыре года слушал сигналы из космоса. В свободное время рисовал. Он даже просочился в редакции некоторых популярных журналов. Дипломированный физик зарабатывал 150 рублей в месяц, и примерно столько же Максимов получал за иллюстрации.

Ко всему прочему Ваня Максимов — лирик. При внешней грубоватости, замкнутости, неулыбчивости он сентиментален до наивности. И сколь бы странными его фильмы ни казались, лирическая доминанта — основа их морфологии. Недаром все его герои связаны, сплетены невидимыми нитями любви. А в последнее время его холодноватое кино обрело чувственность, повышенный градус сентиментальности.

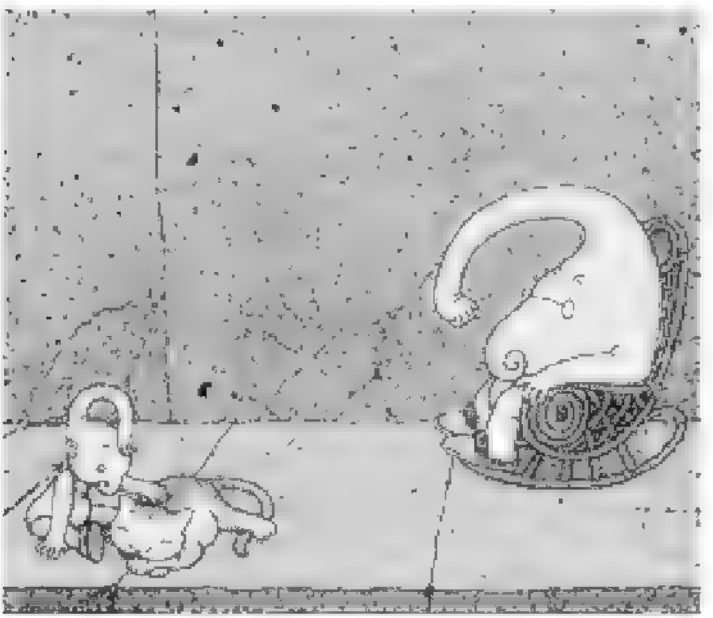
5/4
реж. и худ. Иван Максимов

Он очень старался выбраться, выпрыгнуть из густой физической среды в более разряженную атмосферу – художественную. Впрочем, все в его семье в свободное время рисовали. Но лишь один Ваня драматично переживал творческую нереализованность. Ему нравились гравюры Доре. Плотная текстура и что нибудь в полосочку или в крапинку. Они с сестрой рисовали под музыку «Страсти по Матфею» или «Магнификат» Баха – лучший аккомпанемент для поиска мелодии космической гармонии. Если же требовалось что-то мрачное, сюрное, близкое по настроению Босху – Ваня с сестрой выбирали шок рок Элиса Купера. Но чаще всего камертон празднику рисования задавала «Битлз».

Добавим еще, что Ваня Максимов – шиз, шизоидное мышление, по его признанию, досталось по наследству. Шизоидное – это когда из сознания в подсознание открыта не щелочка, а дверь нараспашку.

Зачем Максимову реальность? Она требуется человеку, у которого канал в подсознание узкий, вот он и выписывает натуралистичные портреты, пейзажи, натюрморты. Такому позарез нужен прообраз. А Ваня – из художников, синтезирующих собственный над мир из головы. Из тех, кого распирает внутреннее тесто подсознательного, на котором замешиваются фантазия, стиль, почерк. Потом понемногу добавляются накопленные впечатления, учеба, опыт, перенятый у мастеров, по капле развивается вкус, так и натекает собственное художественное пространство.

5/4
реж и худ Иван Максимов



Сейчас среда, придуманная и густо заселенная Иваном Максимовым, представляется замкнутым, обжитым, существующим по абсурдным правилам миром со своими физическими законами. При виде странных дурилок, где бы они ни вылезли – в разнообразной рекламе, на MTV – с первых кадров все угадывают: Максимов.

Складывался ли этот мир по кирпичику? Или возник, упал на голову как некая космическая данность, метеоритом, сгустком той самой астрофизической энергии, которую пришлось изучать в физтехе?

О высших режиссерских курсах Максимов узнал в кинотеатре «Баррикада», там раньше показывали мультфильмы. Особенность курсов была в обязательном высшем образовании – неважно каком, пусть астрофизическом. Курсы манили неудовлетворенных, нереализованных художников возможностью перемены участи.

Курс был не просто хороший. Золотой. Теперь это общеизвестно: Александр Петров, Михаил Тумеля, Валерий Ольхович, Виталий Бакунович, Влад Фесенко, Вадим Меджибовский. Несколько позже к созвездию присоединился Михаил Алдашин.

Тут и открылось лирическое существо астрофизика Максимова. Анимация подвернулась ему удивительно вовремя. Ведь это искусство – полиглот, говорящее одновременно на всех пластических языках, языке музыки и поэзии, живописи и кинематографа. Максимов почувствовал себя своим в сфере, где не существует границ и запретов. Ко двору пришлось и его своеобразное технарское ощущение хронотопа. Пригодилось понимание теории относительности, механики движения, протекающего в графике функций.

Ритмическое изображение в фильмах Максимова всегда досконально просчитано. При этом даже в движении он избегает натурализма, справедливо считая: чем неправдоподобней, тем живей.

Он почти сразу обнаружил родственную связь точных наук с мультипликацией: движение в раскадровке – то же самое, что рисование времени в одной оси и пространства в другой. Хорошая раскадровка должна соединить оси.

Правильно рассчитать движение – вроде чисто математическая задача. Как мячик будет лететь, прыгать, отскакивать? Легкий он или тяжелый? Все это физику проще сообразить. Правда, мультипликаторы проделывали это десятилетиями и без блестящего знания физики. Подходили к зеркалу – сами прыгали, отскакивали. Воображали себя белочками, резиновыми или бумажными мячиками. Профессия аниматора всегда была лицедейством. В крайнем случае, для более достоверного воспроизведения реальности использовался «эклер».

Ваня шел к одушевлению собственным нетореным путем. Особенно его занимала одна тема: как изображать движение и дыхание стихий — воды, ветра, песка, огня.

Замыслы фильмов «5/4» (1992), «Болеро» (1992), «Провинциальная школа» (1992) неторопливо развивались от ранних детских рисунков про сказки и войну к увлечению модными гиперсложными, «чернушными» Босхом, Брейгелем, Дали, Миро. Пространство, вывернутое наизнанку, притягивало и не отпускало. Развлекало, повелительно требовало одушевления. Само это психофизическое пространство было и отправителем, и адресатом, именным клеймом уникального мира образа, развернутой метафоры.

Иван Максимов — автор одиночка. Свои фильмы сам придумывает, сам рисует, лишь изредка обращаясь к коллегам за помощью. Стилистика его кино особенная. С очень большим отрывом от реалистичности. В отсутствие академической школы он сочинял своих стилизованных персонажей с подчеркнуто выраженной странностью. Чего в них больше — уродства или обаяния? Во всяком случае, сдвиг от так называемой нормы налицо.

Возможно, поначалу он просто старался скрыть недостаток школы — много позже, пытаясь наверстать упущенное, он брал уроки академической живописи. Но постепенно неправильные персонажи зажили самостоятельной жизнью, переходя из фильма в фильм, подтвердили право на существование. При всей эпатажности героев, их странности и чудаковатости поведенчески они совершенно антропоморфны.

Считается, что дебютом Максимова была знаменитая картина «5/4». Но на самом деле первым стал не менее известное «Болеро» — просто этот фильм долго существовал лишь в одной копии, да и то рабочей, испорченной, а негативы где-то затерялись.

«Болеро» было спровоцировано незатейливой идеей наполнить фантазией и гэгами два встречных движения. Допустим, персонаж перемещается слева направо. Как он будет взаимодействовать с другим, тем, что находится на его пути или движется поперек? Потом возникло решение запустить действие по кругу. И эта чуть ли не техническая задача вскоре модифицировалась в задачу «повышенной духовности».

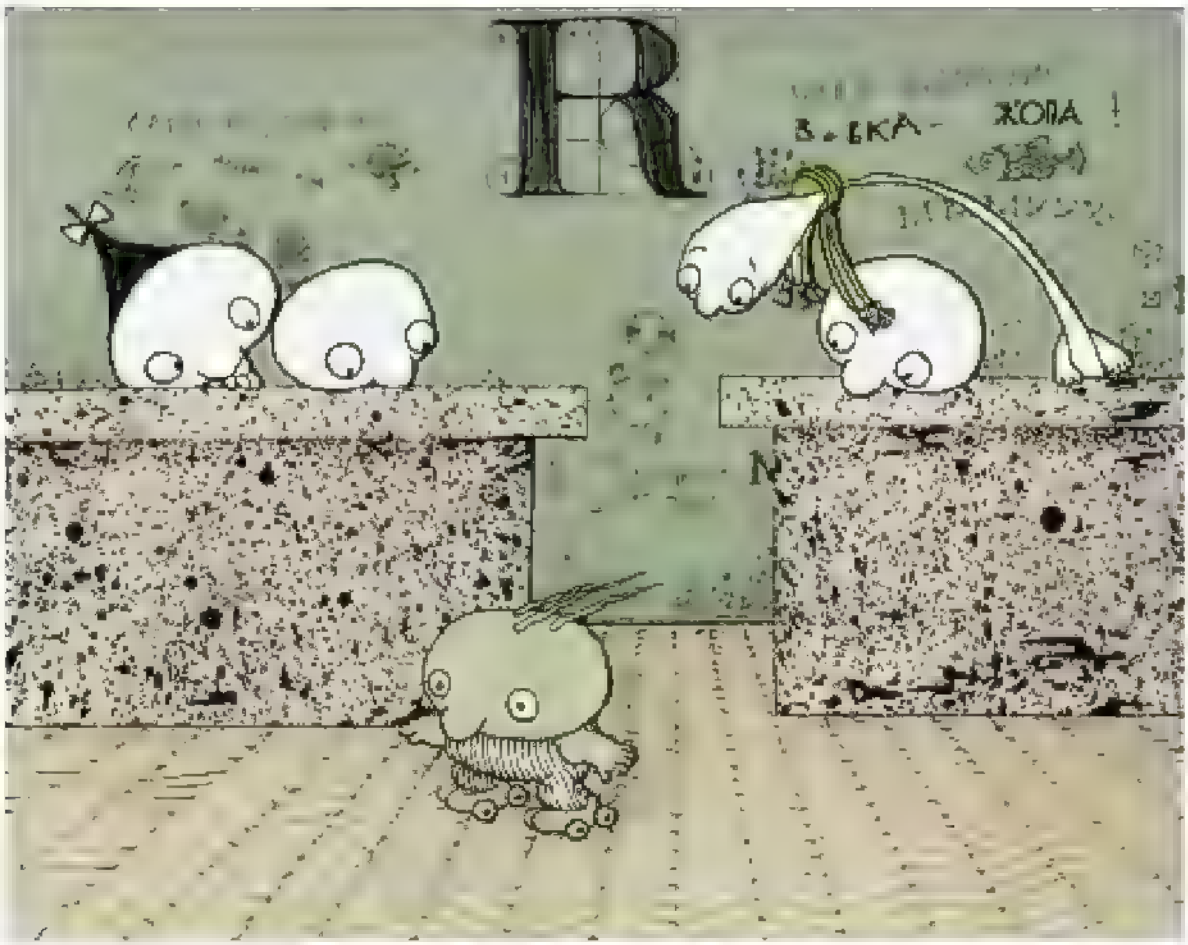
Ваня так и говорит: «повышенная духовность» — на нее настроила атмосфера режиссерских курсов. Мол, все там были такими одухотворенными, смотрели сплошь шедевры... В общем, простая техническая задача трансформировалась в потребность сделать авторское кино, можно сказать интеллектуальное. Во всяком случае, умники находили для фильма множество самых разных интерпретаций.

Болеро
реж. и худ. Иван Максимов

По совету папы Иван убрал из картины все лишнее, даже смешные гэги отбраковал бестрепетной рукой. Доминантой осталось движение по кругу, подчиненное прихотливому музыкальному ритму. Это потом уже критики заметят, что и само круговое движение, и вся строгая модель фильма, и каждый взмах ноги анимационного героя, воодушевленно шествующего из арки в арку, продиктованы замкнутой формой магической темы «гипнотизера» Равеля, сочинившего клаустрофобическое «Болеро».

Хитроумный Иван загодя решил так: чем меньше явного смысла, тем больше прочитается между строк. Тайнопись недоступна буквальной расшифровке. Каждый будет считывать нечто свое. Что имел в виду автор и имел ли что-либо вообще, никто не знает. Максимов провоцирует аудиторию, иронизирует над элитарным философским кино.

В «Болеро» были сформулированы основные пластические законы абсурдистской максимовской киножизни: острая, рельефная графика в стиле Миро, почти осязаемая фактура арочных строений. Главный персонаж — очкастый длиннохвостик с рюкзачком, круговой путешественник по абсурдному, хотя и геометрически выверенному пространству, посланник в замкнутую бесконечность. В финале изображение множится на глазах, превращаясь в двадцатипятисекционный полиэкран. В результате, гармония анимации разъяла геометрию точного расчета, получилась блестящая, адекватная музыке и в то же время восхитительно своевольная пластическая пьеса.



Провинциальная школа
реж и худ Иван Максимов

Следующей была крошечная работа «Слева направо» Еще один лабораторный опыт — направить героев в одну сторону пересекать бороздить пространство экрана и додумать путь персонажей, скрывшихся за правой рамкой

И только потом случилась та самая лента «5/4», что получила приз FIPRESC. в Оберхаузене, была названа лучшим мультфильмом на фестивале в Дьере (Венгрия), удостоилась наград не только профессиональных смотров, но и престижного приза музыкального фестиваля Jazz Image в Риме

Фильм начинается со свободного, в синкопированном ритме композиции «Take Five», полета странной птицы У нее, парящей над продуваемой ветром пропастью, большой клюв и крылья, болтами прикрученные прямо к голове. Далее, спотыкаясь вместе с темой Пола Дезмонда, блистательно обработанной и разыгранной Дэвидом Брубеком, разворачивается фантасмагорическая визуальная импровизация с участием обширной сюр массовки

Сквозной персонаж в чем то полосатом переливает из пустого в порожнее, то есть буквально закидывает ведро в колодец и затем выплескивает содержимое в пропасть. Кстати, этого героя можно считать сквозным в творчестве Максимова, еще на курсах режиссер рассказывал о персонаже, который по ведру терпеливо переносит море на другой край небольшой земли. Существо из окошка в стене метко плюет в заданном ритме в нарисованную мишень. Прыгают металлические мальчики на ножке пружинке. Задумчивые бескрылые птицы отрабатывают соло ударных с помощью цепочек на сливных бачках

По своему уютный магический мирок с обеих сторон обрывается опасным, зияющим чернотой космосом Странная птица появляется в начале из пропасти, в финале она снова вылетает в холодную бескрайность-бесприютность, но уже с другой стороны

Позже Максимову пришлось переснять «Болеро» — негативы опять затерялись. Все таки кино «повышенной духовности» доставляло автору слишком много

беспокойства, хотя и радовало безмерно. Среди наград фильма — «Золотой медведь» в Берлине, «Ника», кубок Монтекатини (Италия).

Затем появилась «Провинциальная школа». Фильм снимался долго — в начале 1990-х не было целлулоида, да вообще ничего не было. Первый план фильма вводил зрителя в заблуждение. Марево над рекой, заросшей зеленью. Мягкий, почти идиллический акварельный пейзаж, совершенно антагонистический привычной картинке Максимова.

Но тут на фоне воздушной акварели возникал подозрительно знакомый персонаж — полосато-носатый учитель, грузный, с устрашающим хоботом. Все сразу вставало на места. То есть на голову. Как это и бывает в обычной школе. А то, что у учеников вид диковинный, вместо волос гвозди, они запросто рассыпаются прямо на глазах и приходится собирать их веником в совочек — так ведь всякое бывает... Особенно в ставшем уже любимым аудиторией абсурдистском максимовском мире.

Фильм разрезали на маленькие кусочки и крутили целыми днями на MTV. Молодежь от них «тащилась», разыгрывая сценки промеж собой.

После «Провинциальной школы» на экран повылезали дракончики в фильмах-крошках «В ожидании шарика» и «Идеальная дырочка», которые вместе с сюжетом «Два трамвая» (позднее он вошел в полнометражный сборник Optimus Mundus, 1998) стали прелюдией к следующей значимой картине Максимова — «Нити» (1996).

Нежданно-негаданно режиссер стал снимать кино про любовь. Головы влюбленных персонажей, зажатые трамвайными дверями, плавно трансформировались в простейшие существа. На вид — инфузории с хвостиками-нитями, головы на тончайших ножках. У них простые, без примесей, свойства: чувства, любовь — нелюбовь. Узелок завяжется, узелок развяжется. Он синий, она голубая. Все закончится хорошо, как в настоящей романтической комедии. И дождь гвоздиками снова будет падать на землю, а ветер станет уносить и путать нити любви.

У многих складывается впечатление, что Максимов снимает одно кино, просто отдельными главками. Сам же режиссер убежден, что его фильмы совершенно не похожи друг на друга. Он видит между ними разницу огромных размеров: нарративную, жанровую, стилистическую. Да и технология накладывает отпечаток. «Болеро» и «5/4» создавались в перекладке. Одна сцена снималась один день. Жесткого каркаса не было — все выставлялось под камерой. Если не получалось, у автора была возможность переснять. В классическом целлулоидном кино («Слева направо», «Провинциальная школа») приходилось снимать по готовому мультипликату, а Максимов всегда страдал от «тесноты заданности». Потом он много экспериментировал с цифрой, имитируя в компьютере знакомые технологии: объем, перекладку.

Фильм «Туннелирование» задумывался одним из первых, а был снят в 2005 м. Это импровизация на тему притчи о двух лягушках, одна из которых не хотела тонуть и сбила спасительное масло.

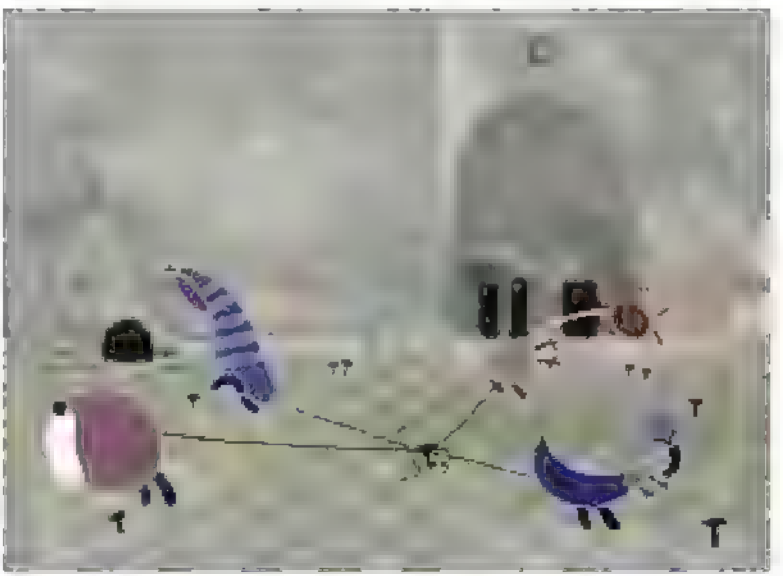
Два персонажа заперты в помещении со многими дверцами. Один сник и тоскливо качается в кресле. Другой пытается изо всех сил выбраться, но куда бы ни нырял, все время вываливается обратно. И все равно продолжает отчаянно дергаться, протискиваясь то в одну дверку, то в другую. В конце концов он не возвращается.

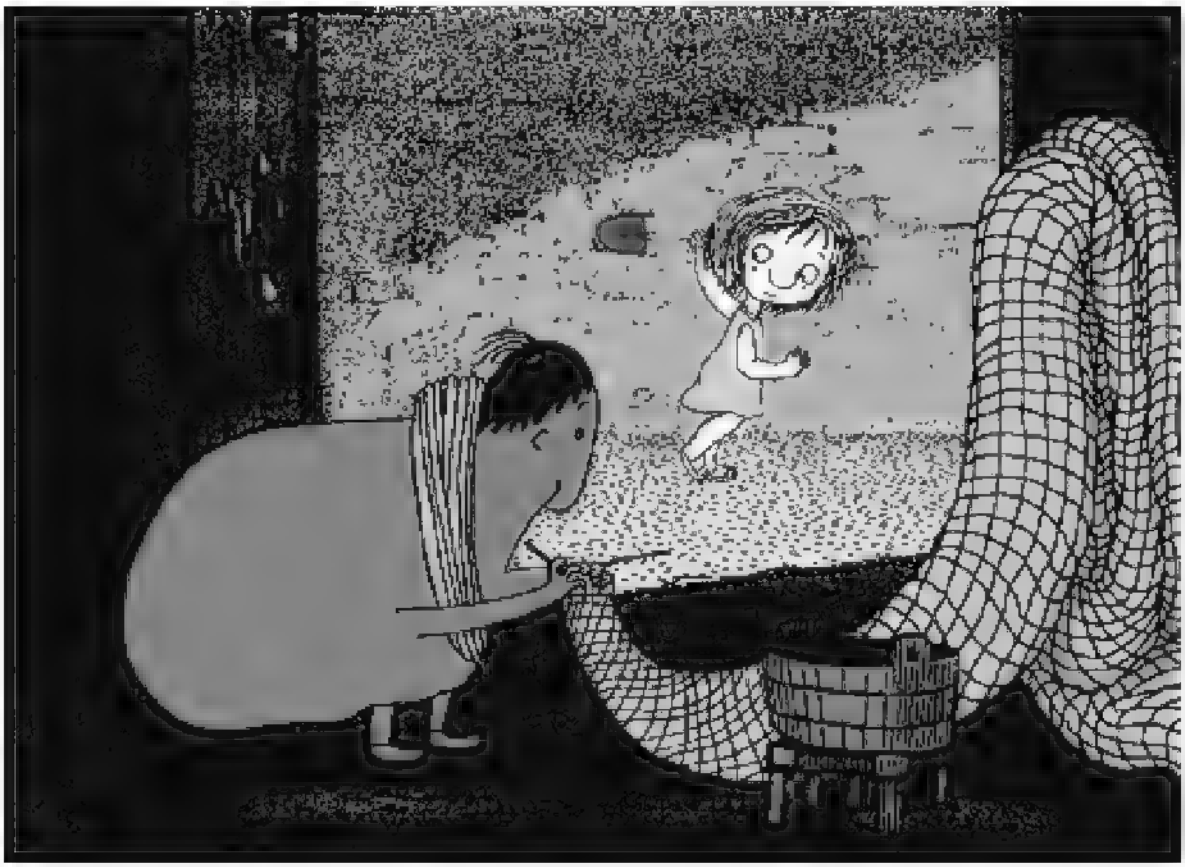
Первый начинает страшно волноваться: может, действительно есть выход? Бросается к той, последней двери, за которой его сокамерник исчез. Лезет туда же, но вываливается обратно из трубы.

Все дело в замкнутом пространстве, из которого вроде бы есть выход. Но выход этот страшно подвижный, переменчивый. Здесь, как в Зоне Стругацких, или произведениях Кэрролла, нет ничего постоянного. В какой то момент любая из дверей может оказаться выходом или входом, или стеной...

И все же Ванин абсурдистский мир постепенно приближается к действительности. Сначала были отрешенные, условные пространства в фильмах «5/4», «Болеро», «Слева направо». Потом действие переселилось под своды узнаваемых помещений. Школа, кафе в лентах «Провинциальная школа», «Либидо Бенджамина» (1994),

Нити
реж. и худ. Иван Максимов





Ветер вдоль берега
реж. и худ. Иван Максимов

«Медленное бистро» (2002). Стали даже появляться отдельные виды транспорта: например, трамвай в «Нитях».

А потом пришло время стихий, о которых он мечтал с юности. Трилогия «Дождь сверху вниз», «Ветер вдоль берега», «Приливы туда-сюда» — вынесла его фантазию на простор природы, на берег моря. Жизнь как природный катаклизм завораживает и самого режиссера, и его героев, и его зрителей.

«Ветер вдоль берега» (2003) — черно-белое абсурдистское кино, комедия, очередная вариация на тему круговорота жизни в природе. Только вместо знаменитых тем Равеля или Брубека Максимов разыгрывает во множестве пластических секвенций тему ветра.

Ветер, неиссякаемый фантазер и хулиган, втягивает в игру, порой опасную для жизни, обитателей прибрежной деревушки. Они и сами на выдумку горазды. А как иначе вести хозяйство на постоянном сильнейшем сквозняке, выдувающем тебя из собственного дома?

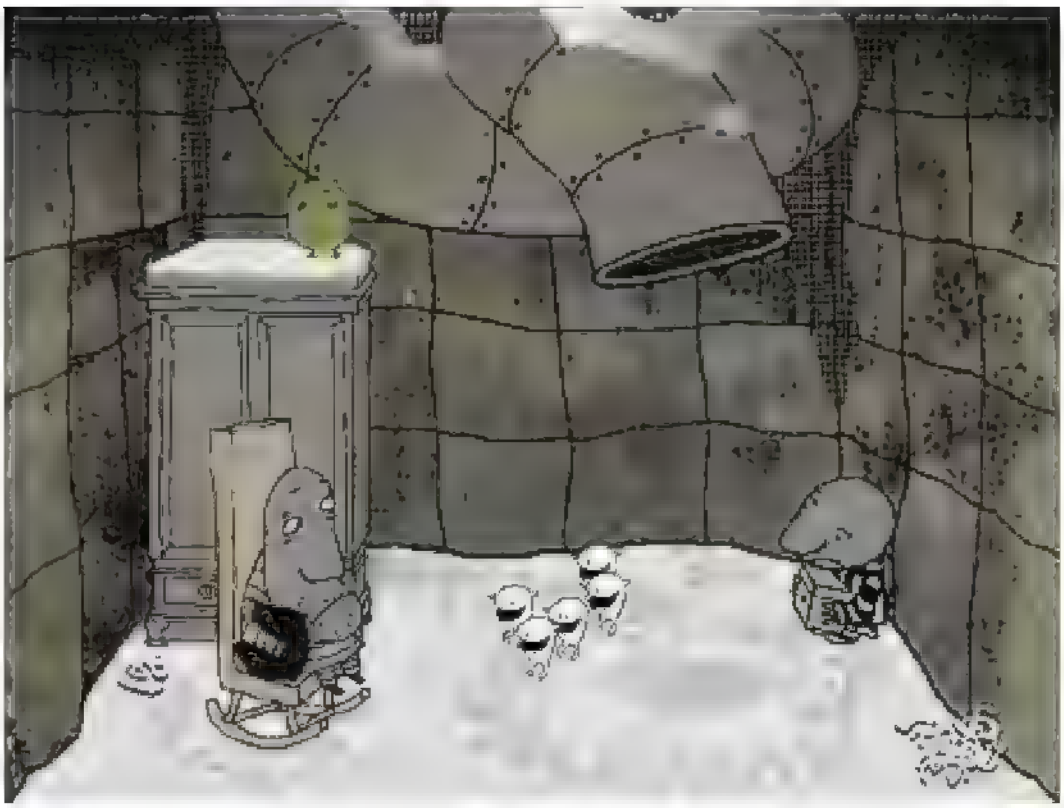
В «Ветре вдоль берега» Максимов сделал ощутимый рывок в более свободный тайминг. Возможно, идея картины зародилась еще в момент работы над фильмом «Нити», там тоже любопытно и любовно обыгрывалась тема ветра, да и в «5/4» сквозняк раздувал по экрану максимовские «гвоздики». Здесь тема воздушного потока стала главной. Суть фильма — взаимоотношения ветра с персонажами, рыбацкой утварью, водой, песком, в общем со всем побережьем и его обитателями.

У этого легкокрылого, словно занесенного на экран тем же ветром, фильма лишь один недостаток: отсутствие финала. Я как-то поинтересовалась у автора. «Может, просто времени не хватило? И в какой-то момент пришлось сказать себе „стоп." и выключить компьютер?».

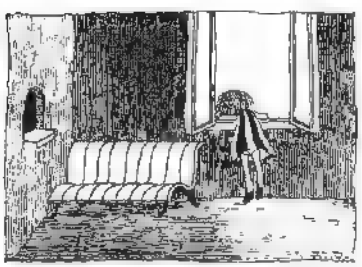
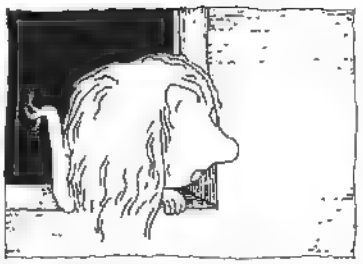
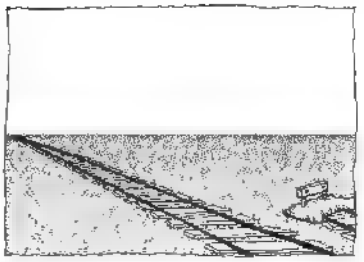
Осадок недосказанности, прерванности мелодии на вдохе преследует вас, словно картину просто отключили от энергопитания. Тем не менее это один из лучших фильмов года, что подтвердили и многочисленные награды фестивалей.

В «Потопе» (2004) он развивает любимый сюжет про девочку, которая находит гармонию с любой взъярившейся стихией. Дитя несется на дрезине по железной дороге, чтобы закрыть кран в ванной и спасти все побережье. Фильм столь сильно напоминал «Ветер вдоль берега», что многим показался просто не вошедшим в него эпизодом. А он был просто очередной «стихийной» главой «штормового цикла».

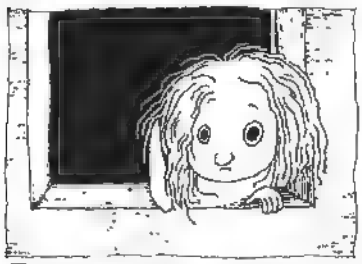
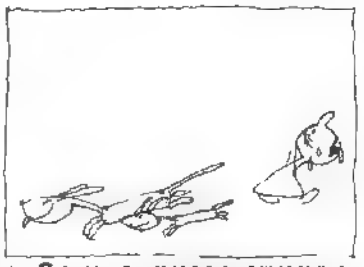
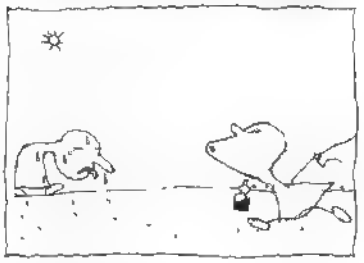
Дождь сверху вниз
реж. и худ. Иван Максимов



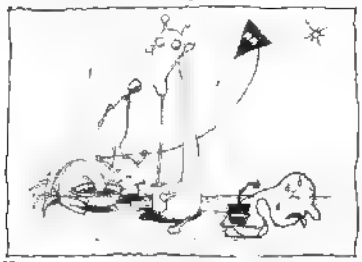
Полная труба
реж. и худ. Иван Максимов

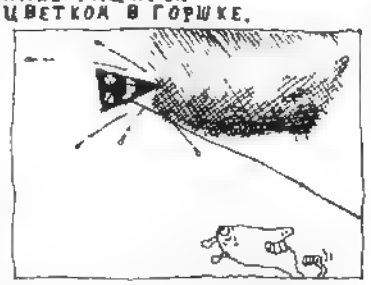




Девонька сидит на железнодорожной станции и ждет поезда.
Девонька смотрит в окно. Поезда что-то вдали не видать.

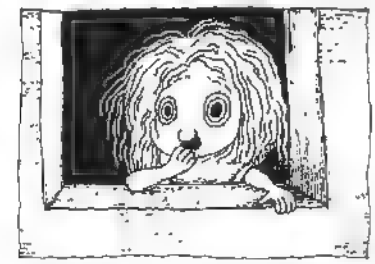
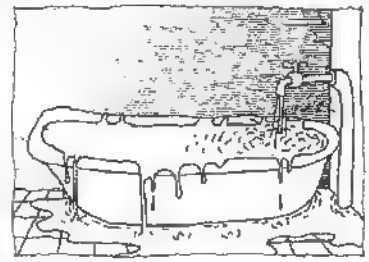
Погода стоит очень жаркая. За железнодорожными путями резвятся юные жароустойчивые субъекты. Они бегают туда-сюда, запускают воздушного змея и страшно шумят. Мимо них по тропинке тащится бедный юноша измученный сушью с полузасохшим цветком в горшке.



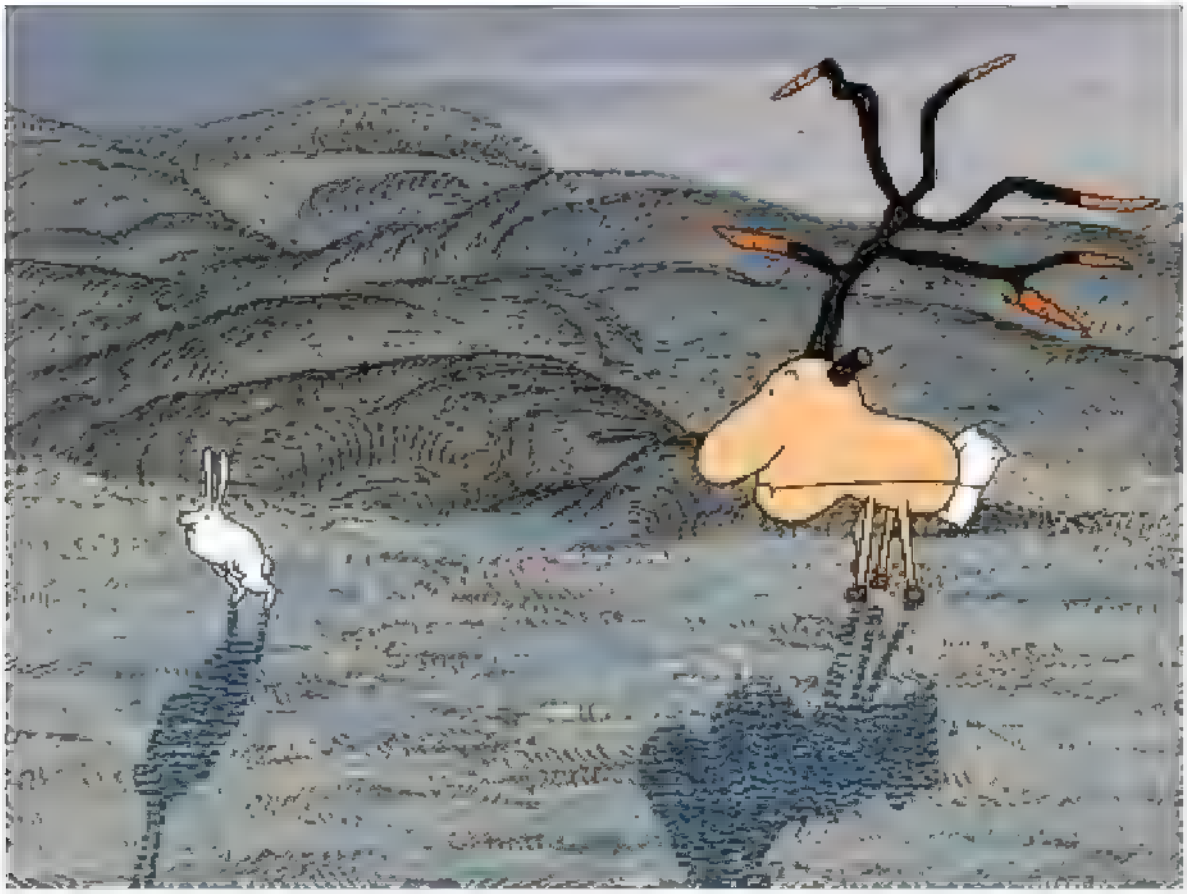


Юноша, цветок и горшок хотят пить, но стесняются об этом сказать.
Тем временем веселые ребята пьют воду из бутылок, обливаются из леек и засовывают головы в тазы с жидкой прохладной водой.

По небу плывет облако. В него врезается воздушный змей и начинается сильный дождь. Горшок с цветком разбухает от воды и уталивший жажду бедный юноша уже не справляется с ее весом.

Девоньке этот дождь напомнил душ и она вдруг решила, что забыла выключить воду в ванной. Девонька срывается с места, бежит по шпалам в сторону дома.



В картине «Приливы туда-сюда» (2010) автор с любопытством неофита исследует зыбкое пограничье суши и воды вместе со своими героями: темнокожим малышом в тельняшке, неким слоноподобным, толпой зайцев на корабле и еще каким-то чудиком с ножками вместо ушек на голове.

Один из главных мотивов фильмов — детская игра. Песчаные куличики, переливание из ведерок и леек. В игре на песке малыши с самыми серьезными намерениями строят хрупкие миры, которые неукротимые стихии разбивают, размывают, сносят с поверхности. Но мудрые дети и их хобото-хвостато-полосатые друзья будут вос-создавать разрушенную гармонию снова и снова.

Реальная натура в фильмах Максимова словно смотрится сразу во множество условных зеркал. Она рассыпана в причудливых гэгах, удивительных сопоставлениях. Главной монтажной склейкой в его последних работах становится сопряжение условного, абсурдного и психологически оправданных тонких взаимоотношений тех же чудиков между собой и с миром.

Максимова часто спрашивают, не хочется ли ему самому найти какую-то другую дверь, иную стилистику, сделать нечто, чтобы никто не узнал почерк Максимова.

Нет. Он желает остаться самим собой, не разыгрывать мистера Икс, но занимать свою нишу, как выяснилось — востребованную. Он хочет разрабатывать собственное поле фантазии, при этом двигаться вперед.

Его учителя справедливо полагают, что в Максимове много детского, да и герои его — чистые дети. А дети не ведают страха.

Иван Максимов строит песчаную гармонию диковинной жизни, устроенной по своим законам. И никакие ветер, дождь ее не разрушат, потому что в следующей картине его хвостато-носатые персонажи — по существу дети — восстановят ее, не подозревая, что так распорядился их создатель.

Дополнительные

Пятачка
реж. и худ. Иван Максимов

←
Потоп
раскадровка
реж. и худ. Иван Максимов

Валентин Ольшванг / Последний викинг из Екатеринбурга

Валентин Ольшванг

Валентин Ольшванг – уникум, выламывающийся как из советской, так и из нынешней утилитарной эпохи. Создает ли он эскизы для фильмов коллег, Алексея Караева, Оксаны Черкасовой, Владимира Петкевича, помогает ли Юрию Норштейну в сочинении обогнавшей время заставки к «Спокойной ночи, малыши», пишет ли сценарии, снимает ли свои картины – Ольшванг творит работы штучные, раритетные, свободные от догм, идейных и формальных.

Конечно, он неудобный. Его перфекционизм может свести с ума продюсеров и заказчиков. Но для Ольшванга анимация – не сфера телевизионного обслуживания, а подлинное искусство, устремленность в недосягаемое.

Его режиссерский дебют «Розовая кукла» на Общероссийском фестивале анимации был удостоен мэтрами приза «Прорыв». В картине детская страшилка обрастала фрейдистскими шипами, эмоция раскалялась добела, вырывалась за поля экрана в истеричном рисунке, которым верховодила необузданная страсть.

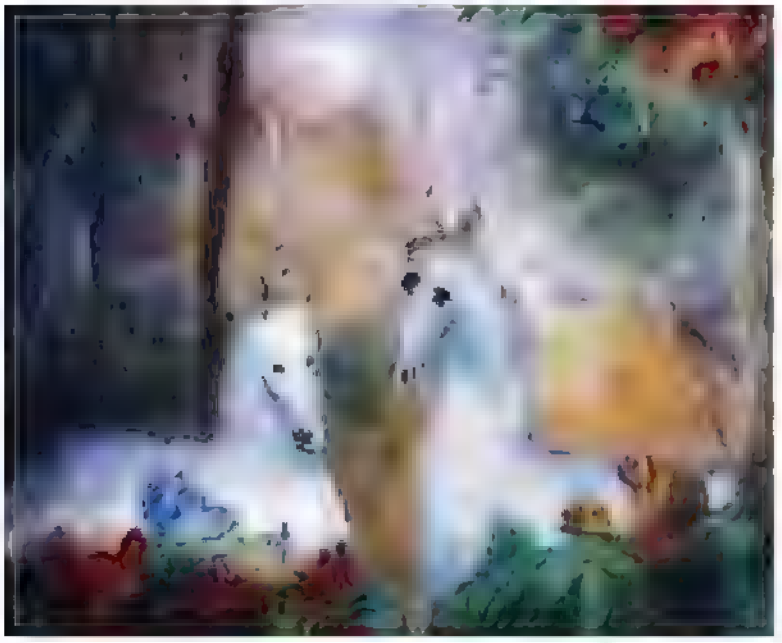
В «Розовой кукле» сразу обнаружились фирменные черты ольшванговского стиля. Он всегда рассказывает о любви – бескомпромиссной, безрассудной, безоглядно шествующей по кромке жизни и смерти. Слово «прорыв» тут ключевое.

Он обращается к древнему мифу, народным преданиям, заговорам, уральским сказам, к живописи русских пейзажистов и французских импрессионистов, немецких экспрессионистов и примитивистов, к древнегреческой трагедии, произведениям Франца Кафки и Алексея Толстого, сплавляя все это в котле мучительных поисков собственного языка. Он обращается к истории мировой культуры, где все взаимосвязано (как объяснял учитель Юрий Норштейн), для того чтобы обрести собственное пространство и разорвать узы традиций.

Со вечора дождик
реж. и худ. Валентин Ольшванг

Зовивайся, Кудрявцев
А кто вить будет, того [illegible]

Дело прошлое
реж Оксана Черкасова
худ Валентин Ольшванг



Как вам это понравится
реж Оксана Черкасова
худ Валентин Ольшванг

«Без дерзновения нет таланта», — утверждал Гете. Авторская дерзость Ольшванга столь оправдана скрупулезной прописанностью деталей, что невероятный мир, сотворенный из красок на целлулоиде, невозможно не принять. Недаром предки режиссера — викинги — верили в сверхъестественных существ: троллей, великанов, водяных, эльфов.

Миф манит и не отпускает Ольшванга. Фольклорная основа для него вовсе не предмет изысканий, но взлетная площадка для его кино. С одной стороны, сюжеты драматических поэм «Про раков» (2003) и «Со вечора дождик» (2009) совершенно условны. Но режиссер распускает ткань мифа на нити бытовых подробностей, превращая легенду в человеческую историю о страстях и ошибках живых героев, которым сострадаешь. Энергия кинематографа Ольшванга сплавлена в сочетании несочетаемого: волшебства и обыденности, исключительности поэзии и повседневной прозаичности. А вполне реальные образы носят символический характер.

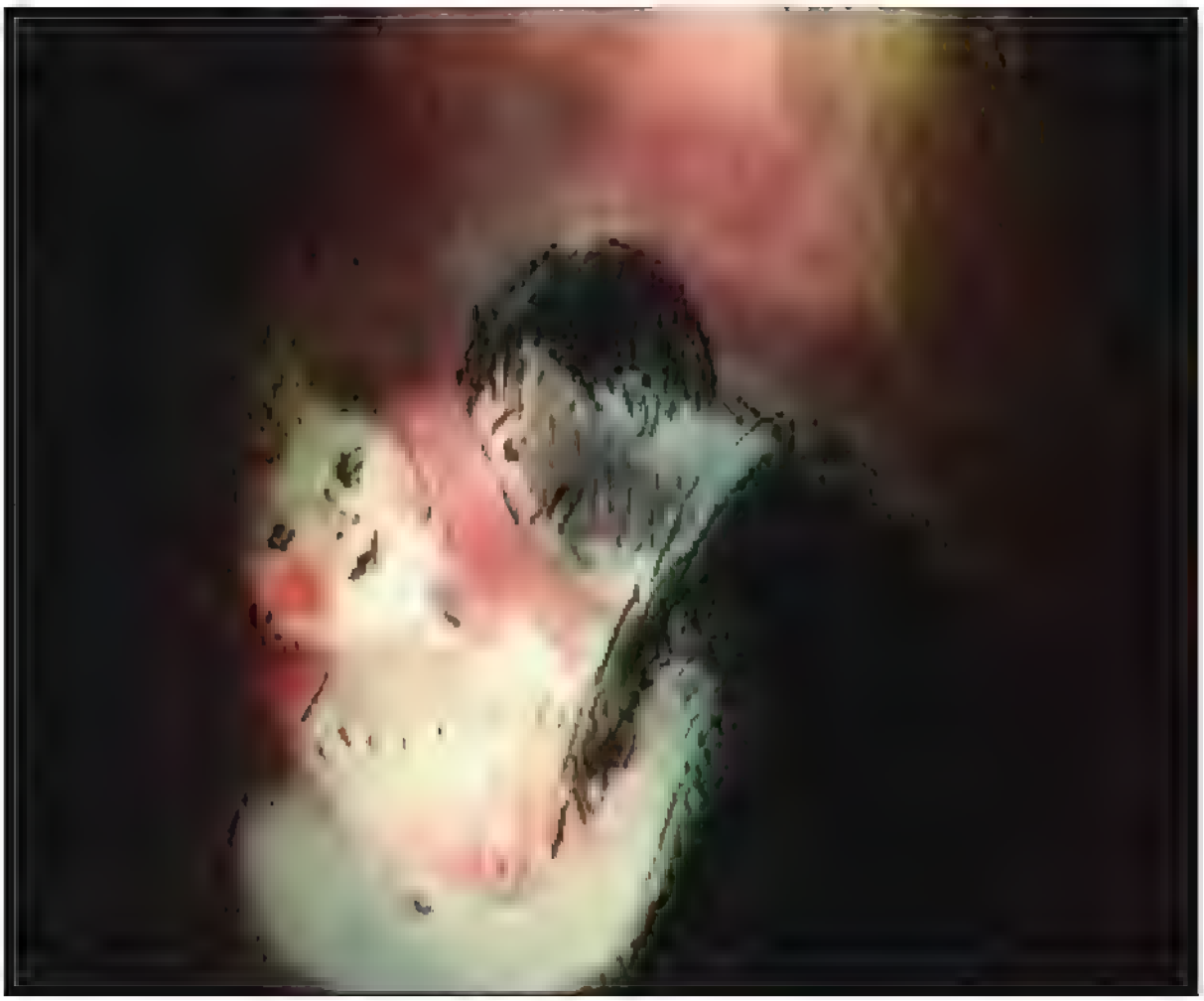
В картине «Про раков» змей крылатый влюбился в обычную девушку, да и погиб во имя своей нечеловеческой любви. Миф о чудовище и красавице насыщается понятными взаимоотношениями внутри любовного треугольника, ревностью матери к странному зятю с крыльями.

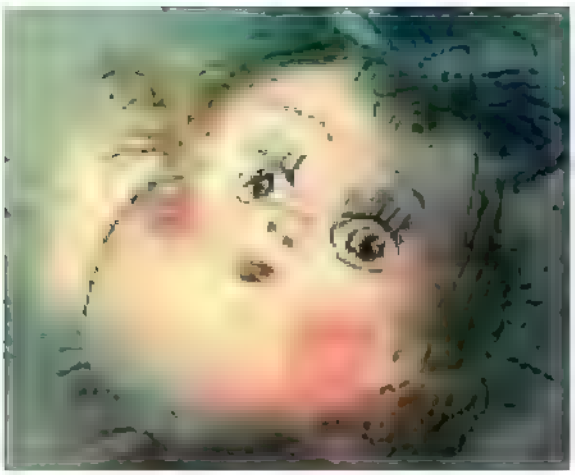
Лента «Со вечора дождик» по сюжету является зеркальным отражением истории «Про раков». Здесь простой мужик полюбил чудо-русалку, приголубил, жизнь за нее положил, пожертвовал близкими. В основе фильма лежит сказка, обработанная Алексеем Толстым. Для автора фильма она, как и все его истории, — про любовь. Герой отдает все ради обожаемого существа, пусть странного, с хвостом, пусть стервы. Он любит русалку такой, какая она есть — бескорыстно, беззастенчиво. Бородатый мужик простодушен. Он — ребенок, блаженный, истово верующий в воображаемом храме любви.

Ольшванг комментирует свой замысел: «Вот двое. Один дурак, но в нем сила и чувства. Другая — вроде неблагодарная хвостатая сволочь. А по-своему ее тоже жалко. Она тоже любит, но ... как русалка. Мол, мой. Никто не посягнет. Никому не отдам. Это не только ревность, но и любовь. Только впереди всего стоит слово „моя"».

Русалка впивается белыми зубками в сердце любимого. И это не только метафора. У каждого своя правда, считает режиссер. Трагедия в том, что правды эти не совместимы. Впрочем, в этом есть своя гармония.

Кстати о трагедии. Как бы густо ни замешивал жанровое тесто автор, его главная закваска — греческая трагедия. Розовая кукла отрезает голову мужчине-разлучнику. Мать, подобно Медее, убивает своих детей, которые





Розовая кукла
реж. и худ. Валентин Ольшванг

Про раков
реж. и худ. Валентин Ольшванг

Про раков
реж. и худ. Валентин Ольшванг

превращаются в трясогузку и рака. Сказка Толстого про русалку тоже напоена и древнегреческой мифологией, и трагедией.

Ольшванг в этом смысле дальнозорок, умеет в далеких культурах рассмотреть близкие темы. Однако никогда не цитирует впрямую, не занимается и постмодернистскими играми. Скорее использует метод Пазолини, в эстетике которого переосмысляется, стилизуется и греческая трагедия, и архаический фольклор. Ярче всего это видно в «Царе Эдипе» и «Медее». Сам миф конструирует пространство. Пазолини сочиняет свою Древнюю Грецию, снимает ее в выжженных пустынях Северной Африки, смешивая языки, диалекты, костюмы разных времен и народов, озвучивая японским сямисэном, придумывает собственную эстетику, цветовую гамму.

Валентин Ольшванг руководствуется правилом Пазолини: кино подчиняется не законам жизни, а законам иллюзии. Необходимо идти от интонации, которая есть лучшее проникновение в суть.

Особенно это чувствуется в фильме «Про раков». История любви крылатого чудища и простой девушки простирается на территории от язычества до современности, расширяет пространство сказки до универсальной трагедии. Поэтому здесь так важны внутренние связи разных пластов живописной культуры.

Про раков
реж. и худ. Валентин Ольшванг

Он просматривал много материалов, замечая, как вечные сюжеты, стили трансформируются в мировом искусстве. Создавая картину «Про раков», режиссер опирался на серию гравюр Пикассо «Минотавр» (на ней завязана линия змея и девы), где очевидно не только увлечение художника сюрреализмом, но и античностью. В изображении фильма можно уловить интонации и тихого саврасовского пейзажа, и характерного графического лубка конца XIX века (невеста, женихи, обрядовая среда деревни), жанровой живописи Леонида Соломаткина, Василия Перова. А образ матери, убившей змея, вобрал в себя мотивы брейгелевской «Безумной Греты», графики и женской скульптуры Эрнста Барлаха.

Две разных картины — «Про раков» и «Со вечора дождик» — сами собой объединяются в драматическую дилогию. Между ними существует изобразительный и смысловой диалог. Да, они отличаются по стилю, но в обеих создана густая условная поэтическая среда.

Если фильм «Про раков» стилистически близок живописи конца XIX века, то «Со вечора дождик» — началу XX века, его интонация напоминает жестокий романс. Отсюда густая кустодиевская среда, эстетика ярмарочных историй, стиль рыночных ковриков, по которым плывут лебеди.

События фильма «Про раков» вроде бы происходят в XIX веке — так женихи и одеты. Но героиня не ходит в юбке в пол, опережая в одежде время. Кажется, что эту страшноватую волшебную историю пересказывает крестьянин, но немного приукрашивает и путает. В фонограмме перемешаны тексты пермских присказок, разных заговоров. Девушки на берегу выкликают: «Волоса чешет, цыцки большие-пребольшие», — это из белорусского фольклора. Автор оркеструет несуществующий диалект, созданный по принципу музыкального звучания.

Если для картины «Про раков» была важна культурная этимология образов и всего живописного строя фильма, то авторская сказка Толстого про русалку обращалась к фольклорным мотивам: «Было у деда три друга: лошадь, кот и овца, и на ярмарку он ездил трижды...». История русалки более простая, камерная, если можно так сказать, житейская. Ну сожительствует дед с русалкой. Мало ли чего на белом свете не бывает.

Тут среда более определенная, чем в ленте «Про раков». Фабула ограничена местом действия. На первый план выходит эстетика деревенских прикладных работ: лубочных, аляповатых, ярмарочных — манера расшитых ковриков, приукрашенных быличек, рассказов о сверхъестественном, о духах природы.

Про раков
реж. и худ. Валентин Ольшванг

В сказке Толстого в доме мужика жил еще внук героя, Ольшванг его изъял. Да и сам герой у режиссера не старик, как у писателя, скорее здоровый немолодой детина. Седина в бороду, бес — на печку зазывает.

Конечно, блуждающий сюжет о русалке — миф, однако Ольшванг уводит нас от мифологии, сообщая действию удивительную достоверность. В том, как силится ублажить, одарить свою рыбью невесту мужик, есть доля крестьянской деловитости, настырности. Режиссер и его аниматоры разыгрывают детальную «актерскую игру» персонажей, углубляются в их психологию. Здесь все важно — мимика, игра пальцев. Все ради правды, которая есть чистый вымысел.

Основу фильма «Про раков» составили общие планы, панорамы-пейзажи, массовые сцены, организованные по принципу древнегреческого хора: сцены со старухами, птицами, чертями. В фильме есть практически лишь один крупный план: мать девушки убивает Змея. В ленте же «Со вечора дождик» действие сконцентрировано в протопленной комнатке, на печке, где душно, тесно. На крупных планах мужик любуется своей кралей, русалка одевается, радуется подаркам, они едят — ложку облизывают.

В фильме «Про раков» есть ощущение щедрой многослойной живописи. Фазы на целлулоиде подкрашивались под камерой. В «... дождике» фазы сделаны карандашом и пастелью на кальке и тоже подкрашены масляной

Со вечора дождик
реж и худ Валентин Ольшванг

краской под камерой. Кажется, что графический мультипликат у фильмов — разный. В сказке о влюбленном Змее гуляет ветер, там воздух прозрачен. Это фильм о свободных стихиях: весна, зима, дождь, водные дворцы. Да и сам Змей — олицетворение воды. Поэтому кадр разложен на ярусы. Масляная краска на прозрачном целлулоиде дает ощущение стеклянной живописи, даже акварели.

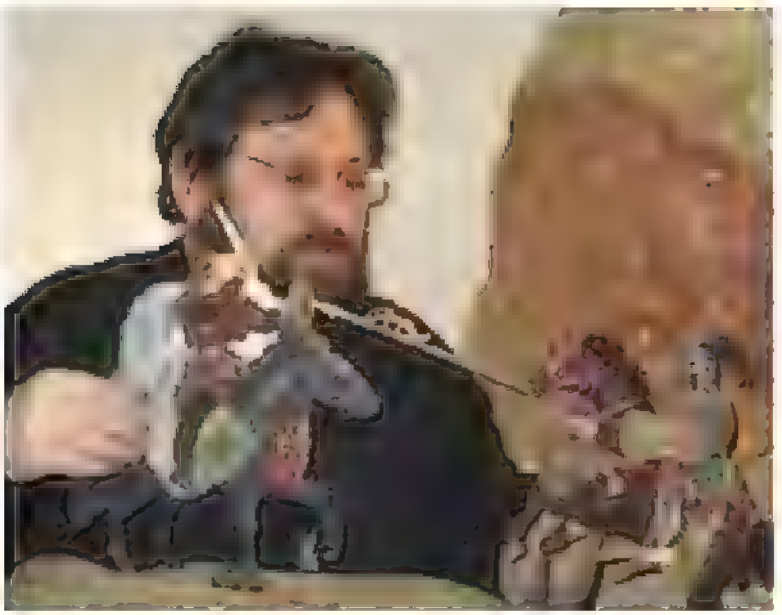
«Со вечора дождик» заволакивает экран безвоздушным пространством, затхлым, давящим, предгрозовым. Художники добивались особого характера изображения: песочной сыпучести, шероховатости, словно на картинку надета грубая холстинная рубаха, будто по доске водили щетинной кистью. Поэтический стиль фильма по сказочному духу, простой наивности в чем-то близок полотнам знаменитого русского художника первой половины XX века, мастера наивной живописи Ефима Честнякова.

В фильмах Ольшванга техника всегда проистекает из истории и характеров. Например, в «Розовой кукле» резкая, нервная линия, зачеркивающая сама себя, была отражением характера истеричной девочки, порабощенной страстями.

Появлению каждого сюжета, каждого персонажа предшествует мучительный и трудоемкий розыск. «Когда я что-то думаю о новом кино, ищу — что у меня в данный момент болит? — рассказывает режиссер. — Предположим, история про несчастную любовь. А мне хотелось сделать все наоборот: когда бы мой герой преодолел эту муку, и победил. Ищу эту интонацию в себе. Вроде внутри она свербит, когда все говорят: "Дурак, из тебя же веревки вьют!" Никто не понимает тебя. А ты при своей силе остаешься. Умираешь, но побеждаешь в своем чувстве. Как можно придумать персонаж? Его же не сконструируешь. Он медленно нарождается. Накапливается. С "...дождиком" было так. Хотелось, несмотря ни на что, сделать кино про такое особенное, необыкновенное самообладание. Но ничего не вырисовывалось. А в какой-то совершенно мистический момент я услышал песню: "Со вечору дождик". Из нее, из этой старинной колыбельной, странным образом произрастала чеховская интонация: "Брат сестру качает ..", и в крошечной каморке описывает ей ее распрекрасную будущую жизнь. Что бы и как бы ни было, надеждой живет человек. Эту интонацию хотелось сохранить. Увидеть в грубом, неотесанном мужике страшную нежность, талант любить. Вот тема. Когда страсть становится главной жизненной силой. Тема эта не отпускает, пробирается во все мои картины. Начал я по сказкам рыться. Что-то замаячило... вроде у Толстого было.. Перед глазами проснулась картинка: здоровенный мужик большой тащит русалку. Стал перелистывать Толстого — да вот же она. Так к Толстому я с заднего крыльца пришел. Через старинную колыбельную. И своего героя увидел. Для меня он — чеховский характер. Вроде бы жалкий, над ним насмехаются все, а — прекрасный. Чехов умеет опустить своих персонажей до самого дна, до гноищи, до омерзения. Чуть ли не все его герои жалуются, стонут. Но к ним испытываешь подлинное сострадание. В них своя сила. Вот и мой мужик дурак убогий, все так ему и сказали, даже кот. "Что ж ты делаешь, себя губишь!" А он прав. В любви своей прав».

Все усилия «художественного автора» Валентина Ольшванга сконцентрированы в одном направлении: проникнуть за пределы общеизвестного, общеувиденного. Совершить открытия, хотя бы для себя. Добиться прорыва хотя бы в собственном материале. И он прав. В выборе своего пути прав.

Михаил Тумеля / Из рода «протеев»



Михаил Тумеля

Режиссер Михаил Тумеля занимает в российской анимации особенное место: ученик Хитрука и Норштейна, формально белорусский кинематографист. Сам себя он называет «аниматором кочевником». На карте его набегов отмечены Москва, Портленд (США), Будапешт, Сеул, Ярославль, Владикавказ.

Ни одно по настоящему серьезное событие в жизни российской мультипликации не проходит без деятельного участия Тумели. Без него и фестиваль не фестиваль, и юбилей не праздник, и кинопрограмма неполноценна.

В анимации он практически с детства. Мама привела за ручку рисующего днем и ночью сына-школьника на «Беларусьфильм» к худруку мультстудии Олегу Белоусову. Там он и застрял. Потом был архитектурный институт. (Думаю, благодаря архитектурному образованию, Тумеля создает фильмы с ясной структурой, гармонией пропорций, математической выверенностью каждого движения). Потом была работа с режиссером-экспериментатором Еленой Марченко, которая затеяла фильм «Лафертовская маковница» в редкой на ту пору технике песка. Ее отличало исключительное во все времена отношение к профессии как к священнодействию. «Лафертовская маковница» заслуженно удостоена Гран-при на главном анимационном смотре в Аннеси.

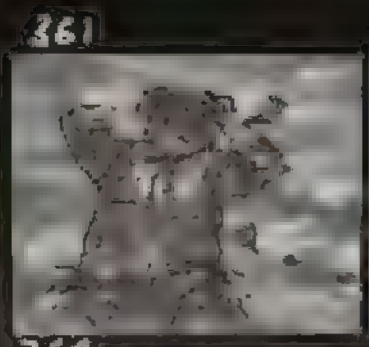
Затем по совету той же Елены, Тумеля поехал в Москву поступать на ВКСР, да и угодил в тот самый счастливый, «золотой» набор, с ним учились Александр Петров, Иван Максимов, Михаил Алдашин. Идею своего первого фильма «Черта» он рассказал Хитруку на первом же занятии. Выслушав неофита, Хитрук заметил: «А знаете, это глубокая философская идея». У студента Тумели от счастья закружилась голова. Но только через год он с помощью мастеров придумал, как эту идею воплотить в кино.

Волшебная свирель
рабочие материалы
худ. Дмитрий Суринович
реж. Михаил Тумеля

359

360

360A


361

362

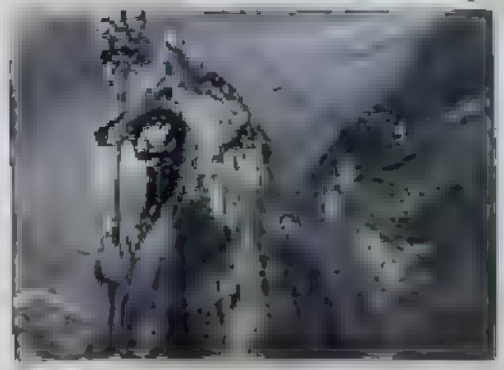
363

364

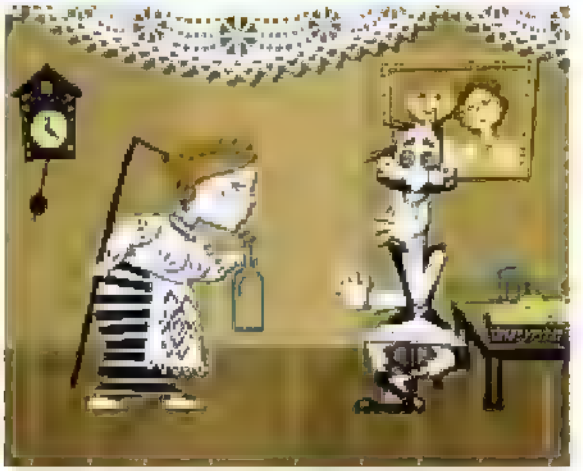
367

368

369*



Белорусские пословицы
реж. Михаил Тумеля



Белорусские пословицы
реж. Михаил Тумеля

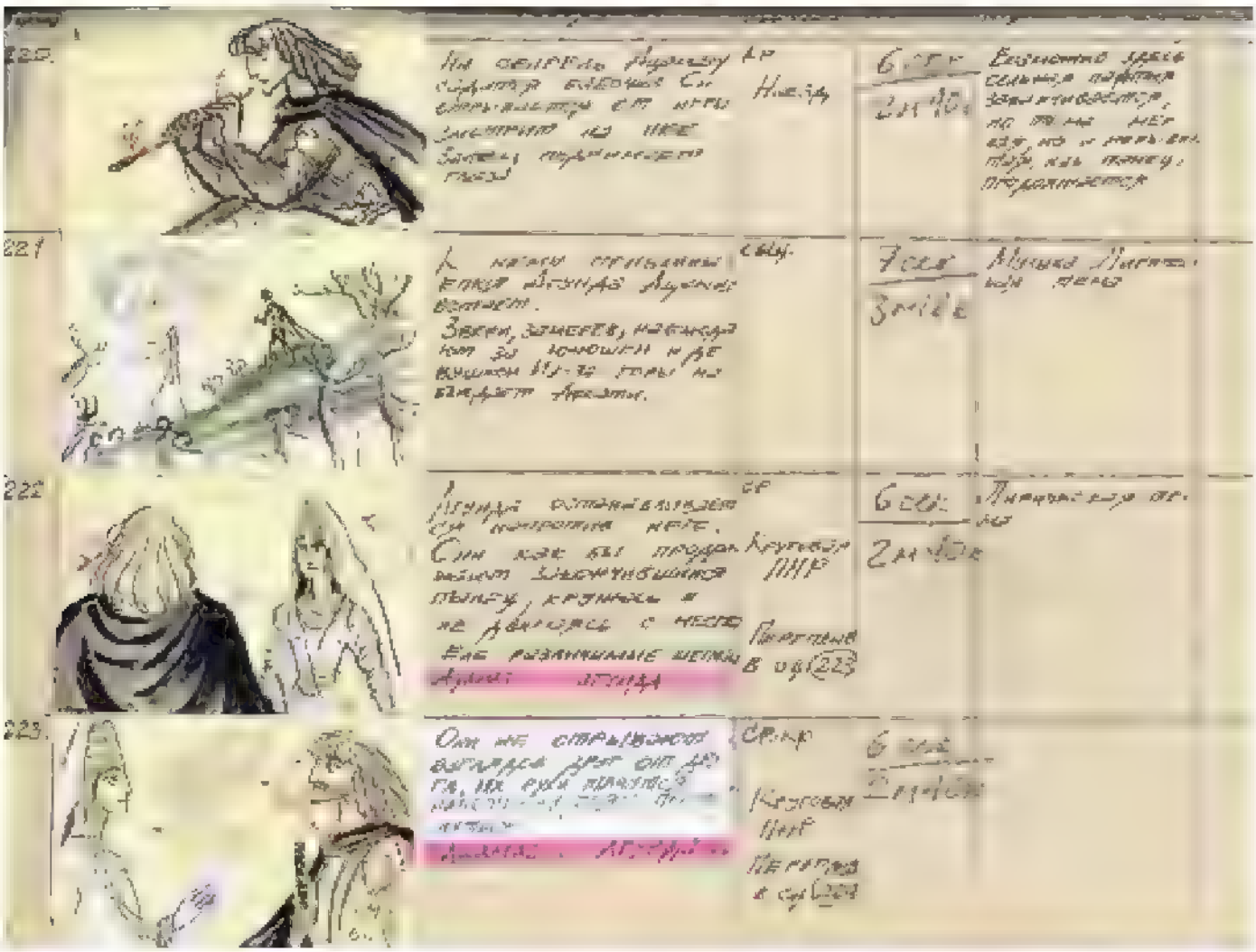
Бумажные узоры
реж. Михаил Тумеля

В его курсовой работе «поющие бактерии» (учитель Юрий Норштейн называл их «кабиасами» по аналогии с персонажами из повести Юрия Казакова, молчаливыми существами, заброшенными из других миров) пытались прервать одинокий полет «солиста». Хор протоплазмы прочерчивал неодолимую преграду, прорваться за эту «черту» мог лишь чистый голос. Фильм «Черта» – несовершенный, но предельно искренний, автобиографический. Всю жизнь режиссер пытается «прогрызть дыры в пространстве прозы, дабы оказаться в другом измерении».

Он учился и продолжает учиться у всех своих учителей по курсам, но прежде всего называет имена Норштейна и Хитрука, которые заразили его «профессиональным куражом», восприятием персонажа – не важно точка он или кукла – как энергетического центра придуманного тобой мира. Они научили его полностью отдаваться живому движению линии, которая способна одушевить изображение. И на экране задышит "клетка живого существа, которая будет биться за свое существование в пространстве» (так писал Норштейн о режиссуре Назарова).

После коротких скетчей, визуальных анекдотов в его фильмографии возникла тридцатисемиминутная синкретичная «Волшебная свирель»... Хотелось написать: как гром среди ясного неба. Да нет в судьбе аниматора никакого ясного неба – сплошная неопределенность. Сказали бы выпускнику Высших курсов, приверженцу скупых художественных высказываний Мише Тумеле, что он будет делать полнометражный кукольный фильм да еще на кавказские темы – он бы ни за что не поверил. Он уже собрался ехать в Америку, становиться рабочей мультипликационной лошадью на конвейере студии Диснея. А тут предложение Министерства культуры Северной Осетии плюс уговоры продюсера Виктора Генкина, воспалившегося идеей будущего фильма, уже собиравшего материал. Тумеля сразу начал... сомневаться. Уж слишком все чужое: героика нартского эпоса, насыщенная битвами и набегами, да и сами герои – прирожденные воины, великаны, кормящиеся соком земли. Но поездка в Осетию, с ее уходящими в небеса заснеженными скалами, останками древних цивилизаций в археологических раскопах, музыкой имен древних богов и героев – все решила. Так потихонечку белорусские кукольники умельцы начали воссоздавать образы богатырей нартов, художник Виктор Суринович сел за эскизы. Когда группа уже сдавала эскизы, один из инициаторов проекта Виктор Генкин умер в Осетии, – у него было больное сердце.

В своем фильме Тумеля акцентирует историю не столько на воинственной героике, ее неистовой темной силе, сколько на извечном споре: что правит миром



любовь или сила? Работа шла трудно, время было такое – полгода группа существовала вообще без денег, а в их подвале на правах хозяйки гуляла зимняя стужа. Но режиссер приходил и ежедневно садился к своему «рабочему станку» .. Ему кажется, что их заступником на небе был автор сценария и продюсер фильма Витя Генкин. Когда не было сил и возникало желание все бросить, казалось, Витя приходил на помощь – и даже в самые критические моменты, обнаруживался выход.

В сказке по мотивам осетинского нартского эпоса высокая героика растушевана юмором. Тумеля всегда бежит от пафоса с помощью отстранения и самоиронии. Вот нарты за свадебный стол нарты приглашают Богов, и натурально с небес стрелами падают сквозь облака – спешат к пышному человеческому застолью. Чтобы кукла не выглядела на экране бесчувственным чужеродным чурбаном, весь кадр «лепится» светом. Свет скользит лучом по лицу куклы, зажигая в ней жизнь, дотрагивается до камня, кожаной и меховой одежды, до щели в скале, снежной россыпи. Светопись создает пространство, образ фильма.

Кукольная анимация перемежается рисованной и перекладкой, обрамляют фильм игровые сцены. И все же, несмотря на все визуальное изобилие, картине решительно недостает действенной и драматичной «сценарной пружины».

Волшебная свирель
рабочие материалы
реж. Михаил Тумеля
худ. Дмитрий Суринович

Волшебная свирель
персонажи
реж Михаил Тумеля
худ Дмитрий Суринович

Со студенческой поры он ведет свои художественные дневники — «тетрадки». В них — «пробы пера» к будущим фильмам, зарисовки соучеников и педагогов, нереализованные идеи, услышанное увиденное поразившее воображение. Эти книги сами по себе стали неким художественным высказыванием Михаила Тумели «о времени и о себе». В них угадываются контуры многих фильмов

Миниатюра «Мячик», охваченная музыкой Моцарта, сначала возникла на страницах «тетрадки», а на экран «выскочила» почти через 12 лет. В пространстве белого квадрата маленький красный мячик отбивает ритм «Мальчик резвый кудрявый и нежный» — это детство, безмятежное, наполненное беззаботной радостью. Следом юность рассыпается шумным праздничным фейерверком, и задумывается в шлейфе розоватых теней мыслей сомнений. Пока смерть не подступает исподволь темой «Реквиема». Экран сжимается черным квадратом, мячик сдувается, задыхается превращаясь в красную капельку... В финале он улетает сквозь титры воздушным шариком — бесплотной душой, вспоминающей свое беспечное моцартианское детство

Все-таки миниатюра — его любимый «размер». Ему важно проникнуть во все составляющие работы, видеть ее горизонты, держать все под контролем. Поэтому территория большого кино его пугает. Но даже в «Волшебной свирели» он оставался всеядным автором: сценаристом, режиссером, художником, мультипликатором

Одна из самых кратких лент Тумели, «Несгибаемый Чен» (2006), на фестивале «Крок» удостоена диплома в категории фильмов продолжительностью до пяти минут с формулировкой «За лаконичность и остроумие».

Тумеля — профессионал высочайшего класса. У него за плечами серьезный практический опыт, 10 лет он работал фазовщиком, прорисовщиком и только потом поступил на ВКСР. Мастер-классы Тумели отличаются эмпирической полезностью для аниматоров. Тумеля демонстрирует технологическую продвинутость в сочетании с кулибинской смекалкой

Чего только стоит «передвижной пункт аниматора» — умещающаяся в один саквояж целая студия: компьютер, цифровой фотоаппарат, проектор, «полевой станок» для рисунка, представляющий собой полупрозрачное стекло на плазменном телевизионном экране. Все приборы управляются программой «Анимашутер», разработанной в Екатеринбурге группой аниматоров и программистов. С помощью «Анимашутер» была сделана картина Александра Петрова «Моя любовь». Но главную помощь Петрову оказали не навороченные технологии, а умные руки и золотая голова Михаила Тумели, который больше чем на год отказался от собственных проектов, чтобы в Ярославле самоотверженно содействовать Петрову в создании уникального живописного фильма.

Тумеля рисует, поет, бьет чечетку, играет буквально на всем, но лучше всего на балалайке. Он обладает фантастическим чувством ритма. Быть может, балалайка, с которой он практически не расстается — его постоянный тренинг по тайминГу? Не случайно ему нравится работать с народными промыслами, ведь он блестящий и страстный исполнитель, собиратель музыкального фольклора.

Режиссер особенно остро ощущает фактуру, из которой шьется кино. Любит сочинять кино в разных техниках, порой в пространстве одного фильма использует сыпучие материалы, силуэтную анимацию, кукол, перекладку, бумажное кружево. Тумеле важно показать, что свинцовый мяч очень тяжелый, что падать, отскакивать от земли он будет совсем иначе, чем резиновый или кожаный. Фильмы режиссера всегда физически плотны, убедительны. Анимацию он называет «концентрированным раствором».

По его признанию, режиссеры-аниматоры бывают двух «сортов»: «режиссер Атлант» и «режиссер Протей». Атлантам тесно в рамках одного фильма, и печать индивидуальности словно ковер-самолет несет их от работе к работе. Себя Тумеля причисляет роду-племени «режиссеров-Протеев». Протей — сын Посейдона, морское божество, способное менять облики, не обнаруживая свой дар предсказателя. «Но понять ускользающий облик фильма, поймать и удержать его приходится вовсе не античному герою, а самому режиссеру — "протею"».

Тумеля — поэт, свой мир поющий, рисующий, из бумаги вырезающий. Его фильм «Бумажные узоры» (2010), получивший приз за режиссуру на фестивале в Суздале — виртуозное кружево, выполненное в технике вытинанки, искусства узорной вырезки, известного со времен Древнего Китая.

Плутовская сказка про жадную тетку рассказана под этномузыку группы «Троица» с помощью ножниц, белой бумаги и лихого исполнительского таланта. Фильм состоит из двух частей. Первая, документальная, посвящена искусству вырезания бумажных узоров. Вторая, сама сказка, снята как музыкальный клип на песню известного этнотрио.

Уже сделан второй выпуск миниатюр на основе белорусского фольклора. Каждая зарисовка продолжительностью от тридцати секунд до минуты разыгрывает известную белорусскую поговорку. Вместе с коллегами режиссер возвращает детям забытый пласт народной культуры. Как говорит сам Тумеля, важно вернуть белорусские поговорки в речевой обиход.

И все же мне кажется, что талант свободного художника Михаила Тумели — больше его фильмов. Такова нынешняя ситуация на анимационном рынке. Авторы вынуждены сбывать то, что покупается, точнее заказывается государством или частным инвестором. Такие мастера как Михаил Тумеля или Олег Ужинов научились, не торгуя вдохновением, отлично продавать искусно одушевленные рукописи. Их фильмы даже в рамках заказа, сериальных шор смотрятся талантливо, ярко, убедительно.

Может быть, придет время, когда настоящий талант получит возможность высказываться от первого лица единственного числа.

Валерий Угаров / Кино для ангелов

Валерий Угаров

Валерия Угарова называли хранителем традиций, и это верно. Если говорить о духе советской мультипликационной школы, преемственности ее лучших образцов, то Угарова можно назвать наследником по прямой. Он сам был частью, душой этой школы, когда работал над знаменитыми фильмами «Рики Тикки Тави», «Жил был Козявин», «Маугли», «Балерина на корабле», «Обезьяна с острова Саругасима», «Ну, погоди!», «Винни Пух идет в гости». Угаров обладал моцартианской легкостью в создании живописной музыки экрана. Изображение у него буквально пело. Он был маэстро цвета, воздуха в кадре, фантастический и фантазийный живописец и одушевитель. И обладал особым даром детского, трогательного, беззащитного восприятия мира. Природа его таланта иррациональна, она была разлита в каждом будничном дне существования, во взаимоотношениях с близкими, природой, животными.

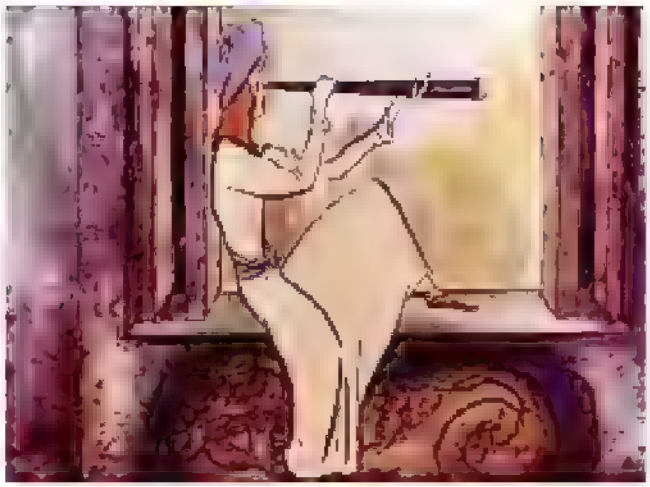
Фильмы режиссера похожи на праздники, но это не беспечное веселье. Автор пронзительно сочувствовал своим героям, и умел внушить чувство острого сопереживания зрителям. Он был настоящим поэтом и сказочником. Волшебство являлось для него будничной родной стихией. Тяга к чудесному, надреальному сквозит в названиях его картин: «Волшебная кисточка», «Волшебная свирель».

Коллеги отмечали, что Угаров удивительным образом сочетал абсолютную профессиональную выверенность каждого плана со способностью к импровизации, готовностью к неожиданным решениям. «Когда я рисовал „Халифа-аиста", мне все говорили, что так рисовать нельзя, это неправильная техника, плохой стиль, — рассказывал режиссер. — И от этого давления появлялось большое желание раскрыться, показать себя».

Он был не просто автором своих фильмов, но автором-художником. Мыслил живописными образами, красками, придумывал мир в необычайных соцветиях (как в изысканнейшем «Халифе-аисте» по сказке Вильгельма Гауфа), поэтических визуальных метафорах.

Волшебная кисточка
худ. Игорь Олейников
реж. Валерий Угаров

1



2

3

1/ Волшебная флейта
реж. Валерий Угаров
худ. Игорь Олейников

2/ Халиф-аист
реж. Валерий Угаров
худ. Игорь Олейников

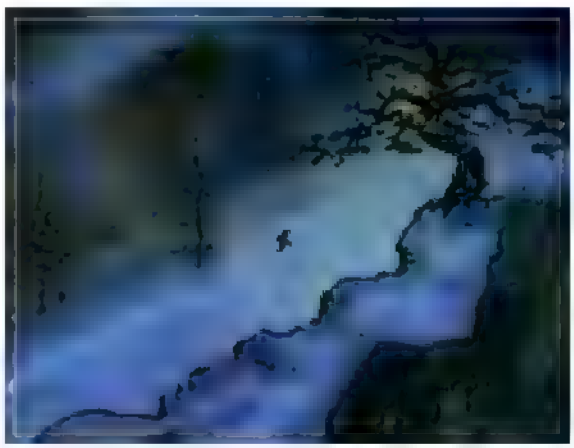
3/ Бабка Ежка и другие...
реж. Валерий Угаров
худ. Марина Лескова

Он был большим мудрым ребенком, трогательным и отзывчивым, душевно щедрым. Его и звали в профессиональном и дружеском сообществе ласково — Угарушкой.

Один из его лучших фильмов — «Шкатулка с секретом», музыкальная феерия, мини-опера по мотивам известной сказки Владимира Одоевского «Городок в табакерке». К своим фильмам Угаров сам относился, как маленький герой этой сказки — открывал для себя новое нереальное пространство и нырял туда с одержимостью ребенка, твердя себе: «Не отвлекайтесь. Вы находитесь внутри магического процесса».

На протяжении десятилетий судьба режиссера была неразрывно связана с «Союзмультфильмом». Когда же начался кризис, Угаров отправился в свободное профессиональное плавание.

На студии «Кристмас Филмз» он сделал целую серию картин: «В поисках Олуэн» (1990, по мотивам кельтского фольклора), «Иона» (1996, из цикла «Ветхий Завет. Библия в анимации»), «Волшебная кисточка» (1997, по одноименной китайской сказке), «Волшебная флейта» (1997, по мотивам оперы Моцарта), «Мальчик-пастух Тумур» (2001, монгольская сказка). На студии «Аргус Интернейшнл» вместе с режиссером-постановщиком Татьяной Ильиной принимал участие в создании полнометражного «Щелкунчика» (2003) на музыку Чайковского. На студии United Multimedia Projects Валерий Угаров осуществил постановку полнометражной сказки «Бабка Ежка и другие» (2006) по сценарию Михаила Липскерова. В «Волшебной флейте» он органично осваивает пространство диковинного мира, в котором чародеи и высшие силы природы существует рядом с людьми, лесные звери — добрейшие существа, радостно отплясывающие под божественные звуки флейты, а само небо кажется разноцветной акварельной палитрой, которая вот-вот брызнет на землю розовым, голубым и солнечным дождем. Жар фантазии и романтическая отстраненность, необыкновенная внутренняя подвижность и внимание к характерам, романтическая возвышенность рисунка и острый почти шаржевый гротеск. В этой таинственной и воздушной феерии возникает слаженный ансамбль чудесных вещей и событий, гофмановских превращений. Мир превращается в средневековый карнавал, полный мистики и колдовства. Угаров очень хорошо чувствовал зрителя, был с ним в ладу, дышал в такт. «Для кого мы делаем мульт-фильмы? — задавался он вопросом и отвечал: — Для детей. Они маленькие люди, они наполовину ангелы. Они знают то, чего мы не видим. У них свое видение мира. Для них нужен особый киноязык». Валерий Угаров владел этим языком ангелов в совершенстве.



Волшебная кисточка
реж. Валерий Угаров
худ. Игорь Олейников

НАСЛЕДНИКИ ПРЕКРАСНОЙ ЛЮКАНИДЫ

На плечах великанов

Русская мультипликация (термин «анимация» долгое время у нас практически не использовался) младше европейских и североамериканских сестер лет на пять-шесть. Своим рождением она обязана не только энергии пионеров, изобретателей нового вида искусства, но и просвещенных предпринимателей.

Первыми среди энтузиастов назовем кинофабриканта Александра Алексеевича Ханжонкова и мастера на все руки Владислава Александровича Старевича. Это потом Старевич станет всемирной знаменитостью, признанным выдающимся режиссером кино, оператором, художником. А в 1911 году, когда успешный кинопредприниматель Ханжонков организовал на своей фабрике отдел научного кино, Старевич был мелким чиновником из города Ковно, карикатуры которого публиковались в местной печати. Кроме того, он не без успеха экспериментировал с фотографией и конструировал поражавшие воображение карнавальные костюмы.

Ханжонков, мечтатель и продавец, выпускавший фильмы массового спроса и собравший первую постоянную труппу актеров и режиссеров, прослышал о многосторонних талантах Старевича и пригласил его к себе на фабрику. Вскоре Ханжонков выпустил на экран первые опыты дебютанта.

В течение 1911–1913 годов рождались шедевры Старевича, ставшие недосягаемым художественным образцом. Режиссер изобрел принцип объемного анимационного кино. Секрет создания картин не смог раскусить даже такой маститый критик как Жорж Садуль.

Зрители принимали поразительные кукольные персонажи Старевича за дрессированных или умерщвленных насекомых.

Фильмы «Прекрасная Люканида, или Война Усачей и Рогачей», «Веселые сценки из жизни насекомых», «Месть кинематографического оператора», «Рождество обитателей леса» с успехом шли на экранах мира. Картина «Стрекоза и Муравей» была продана в количестве 140 копий!

Старевич не занимался книжным иллюстрированием на экране, он сочинял новый самостоятельный вид искусства, не боялся экспериментировать с формой, с жанрами. В декабре 1912 года режиссер изготовил первый графический фильм — в качестве рождественского подарка для служащих. Дед Мороз сгорал на экране, казалось, вместе с пленкой — языки пламени были раскрашены от руки.

В 1919-м кинофотопромышленность страны была национализирована. Частные кинопроизводство и кинопрокат прекратили существование. В том же году Старевич эмигрировал сначала в Германию, затем в Париж. На берлинской студии UFA в 1937 году он создал еще один шедевр — фильм «Рейнеке лис», который опирался на поэму Гете и народные немецкие сказки. Кукольные фильмы мастера, сделанные во Франции, к сожалению, были слабо востребованы и начали пользоваться культовым спросом у ценителей анимации только в конце XX века.

На фоне мирового триумфа революционного кино 1920-х, шедевров Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова усилия советских мультипликаторов, возрождающих искусство одушевления, кажутся скромными.

В числе главных фигур советского киноавангарда устойчивый интерес к анимации проявлял Дзига Вертов — яростный борец с «авторским конструированием объекта киносъемки», пропагандист метода «жизнь врасплох».

Остров
фрагмент эскиза
реж. Федор Хитрук
худ. Эдуард Назаров
Владимир Зуйков

Вместе с оператором Иваном Беляковым, художниками Александром Бушкиным и Александром Ивановым вдохновитель «Киноправды» занялся освоением пространства политической кинографики: агитплаката, карикатуры, мультсатиры. В 1924 году он снял в технике плоской марионетки фильмы «Советские игрушки» и «Юморески», принимал участие в работе над картинами Александра Бушкина «В морду Второму интернационалу», «Германские дела и делишки» и «Случай в Токио». Эти короткие, но выразительные работы, выпущенные в течение одного года студией «Культкино», заслуженно рассчитывали на внимание зрителя.

Один из пионеров графической и объемной мультипликации Юрий Меркулов вспоминал: «Главным для советских мультипликаторов стала политика, политика и политика». И все же идеология постепенно уступала место бытовым проблемам новой советской жизни, например, в фильмах 1925 года «Алименты», «Как Авдотья стала грамотной», «Кому что снится», «Дурман Демьяна». Успехом пользовались анимационные социальные плакаты о кооперации, борьбе с туберкулезом и алкоголизмом. Авторы ломали клетку идейной задачи, старались осваивать новую художественную сферу, экспериментировали с трюком, предметной анимацией, с титрами, одушевлением плоской марионетки, техникой сменных фаз, со способами воздействия на зрительскую аудиторию.

Александр Бушкин искал внутренние связи между разными направлениями, жанрами мультипликации, пытался привить ей ростки вестерна. В 1924 году он сделал сериал «Таинственное кольцо, или Роковая тайна» — шарж на многосерийные ковбойские фильмы. Вскоре мультипликацией заинтересовались и профессиональные художники. Малочисленные группы мультипликаторов, в том числе выпускников ВХУТЕМАС, ютились по углам, подвалам, чердакам киноучреждений. Они снимали на самодельных станках доморощенными камерами, работали сутками. «Тушь и энтузиазм» — главный технологический арсенал аниматора середины 1920-х. Трудовые подвиги свершались ради нескольких минут проекции, которую вряд ли увидит зритель, если, конечно, это не реклама, вставка в натурный фильм или киножурнал.

Среди зачинателей новой профессии назовем Зенона Комиссаренко, Юрия Меркулова, Николая Ходатаева. К середине 1920-х у них уже были ученики и последователи: Иван Иванов-Вано, Валентина и Зинаида Брумберг, Ольга Ходатаева, Владимир Сутеев в Москве. В Ленинграде в мастерской Пролеткульта работали Александр Пресняков, Игорь Сорохтин, Виталий Куклин, Сергей Жуков и другие.

К удачам немого периода анимации следует отнести современную сказку Владислава Твардовского, Игоря Сорохтина и Александра Преснякова «Винтик-шпинтик» (1927) о маленьких скромных винтиках и их большом значении в работе фабрики. В 1931 году картину озвучили в Германии.

Первый известный фильм московских художников Меркулова, Комиссаренко, Ходатаева — «Межпланетная революция» (1924). Это двадцатиминутная сатирическая пародия на фильм Якова Протазанова «Аэлита». Мало кто знает, что по заказу игровых кинематографистов мультипликаторы делали эскизы для «Аэлиты». Авторы замахнулись на вполне современную идею совместить игровые сцены с анимационными. Но в последний момент Протазанов от этой затеи отказался. Тогда мультипликаторы и сделали самостоятельную работу. Поражают темпы производства. Анимационная «Межпланетная революция» была завершена в том же 1924 году, что и игровая лента «Аэлита».

В ту же пору осуществлен воистину гигантский проект «Китай в огне» — мировой рекордсмен по продолжительности среди мультфильмов. Длина ленты составляла 1000 метров, что при тогдашней скорости проекции занимало более 50 минут экранного времени. В работе над фильмом, использующим метод китайской графики, рядом с первопроходцами делали свои первые шаги в профессии студенты ВХУТЕМАС второго призыва. Но, к сожалению, фильм о борьбе и труде китайского народа распадался на отдельные фрагменты «мультиллюстраций».

Даже во времена тотальной кустарщины мультипликаторы стремились к индустриальным темпам. Свободу и оправданность движения (в том числе и в ракурсах) обеспечили вырезная перекладка и так называемый альбомный метод, придуманный Комиссаренко и его соратниками. По другой версии, подобные эксперименты проводили и Иванов-Вано с Черкесом.

В 1924 году только в Москве выпущено несколько анимационных фильмов общим метражом 895 метров. В 1925 м — восемь названий (в том числе один фильм в Ленинграде) общим метражом 3063 метра. Королевой мультипликации этого времени стала «малометражка» — лента продолжительностью 1,5–3 минуты, которая легко могла найти себе лазейку в кинорепертуаре.

В жанре политшаржа, агитфильма успешнее других работал Александр Иванов, вокруг которого собралась одна из московских групп. Иванов сделал около полусотни фильмов. Он был членом успешно работающей группы «Иввос» (первоначально «Иввосажи»).

Не стоит недооценивать значения и рекламных фильмов 1920 х. В их создании принимали участие практически все мультипликаторы Рекламный фильм стал лабораторией для поисков языка, стиля, определения границ возможного

Эксперименты 1920 х носили исследовательский характер, были устремлены к постижению специфики анимации По аналогии с американской мультипликацией наши художники пробовали внедрить в советские ленты систему серийных персонажей. Но ни «Тип Топ» Иванова, ни «Бузилка» Преснякова и Сорохтина, ни «Братишкин» Меркулова не обрели широкой популярности в качестве постоянных масок. Серийные типажи второй волны, накатившей в 1930 х («Клякса» Сутеева, Атаманова, Бабиченко, Белякова и «Еж» Смирнова) уже были разработаны более тщательно, с учетом прежних ошибок

Объемная мультипликация в 1920 х значительно отставала в темпах развития от рисованной. Исследователи называют первым опытом советской объемной анимации комбинированную картину «Приключения Болвашки», поставленную Юрием Желябужским (под руководством Николая Бартрама, в то время возглавлявшего Музей игрушки, и одной из задач фильма было привлечение внимания публики к музею) в 1927 году В одном кадре здесь совмещались актер и кукла Куклу одушевляла Мария Бендерская

В конце 1920 х супруги Бендерские с энтузиазмом развивали на московской студии «Межрабпом Русь» и фабрике «Совкино» традиции кукольного кино, снимая картины «Мойдодыр», «Приключения китайчат» В работе над «Приключениями Болвашки» Мария Бендерская была аниматором, Семен Бендерский — оператором. Юрий Меркулов снимает объемные мультфильмы на политическую «злобу дня» «Пропавшая грамота» (политическая агитка, для которой позаимствовали название у Гоголя, рассказывала о налете на советскую организацию в Лондоне) и экспериментальный политплакат «Цыплят по осени считают» (о разрыве дипломатических отношений между СССР и Англией)

Наиболее плодотворным для самоотверженных экспериментаторов стал 1927 й. В этом году родился первый детский рисованный фильм, вышедший в прокат, «Сенька Африканец», снятый Юрием Меркуловым, Иваном Ивановым Вано и Даниилом Черкесом по мотивам сказок Корнея Чуковского. Лента начиналась как игровая, а мультчасть была переполнена гэгами и трюками Картина стала не только праздником для зрителей, но и лабораторией для набиравшихся опыта и умения молодых авторов

Накопленный опыт сказался уже в следующей рисованной картине «Каток», снятой Юрием Желябужским в том же 1927 м на студии «Межрабпом Русь». Неподражаемый и неустаревающий восьмиминутный фильм своим успехом обязан прежде всего сценарию Николая Бартрама, разработанному до деталей с учетом особенностей мультипликационной выразительности. В титрах фильм назван «рисованным рассказом», а Бартрам и Желябужский обозначены «руководителями». Легкая, словно процарапанная по льду графика выполнена Иваном Ивановым Вано и Даниилом Черкесом

Герои фильма поданы в условном знаковом рисунке Мальчик в буденовке и валенках (абрис фигуры — простая линия) через щелочку подсматривает за фигуристами Одна девушка спасает свалившегося на лед толстяка буржуина и начинает кататься с ним в паре. Наш Кибальчиш сбивает толстяка с ног Буржуин мчится за наглецом с невесть откуда взявшейся дубиной Удирая, юный герой оказывается в рядах соревнующихся конькобежцев и первым приходит к финишу. Массовка ликует, кричит «Ура!» — и вместо чепчиков подбрасывает к небу мальчика. Можно сказать, что этот фильм оказался мостиком между очаровательными «фантошами» отца рисованной мультипликации Эмиля Коля и живой контурной линией европейской анимации 1960 х

В ряду картин, созданных мультипликаторами в конце 1920 х — начале 1930 х, непременно следует вспомнить поразительные удачи детской анимации: «Тараканище» (1927) Александра Иванова по сказке Чуковского и ленту «Самоедский мальчик» (1928), созданную двумя семейными дуэтами, братом и сестрой Ходатаевыми и сестрами Брумберг

Фильм «Самоедский мальчик» отлично смотрится и сегодня благодаря изысканной графике в стиле ненецких рисунков и гравировок на кости. Печать на тонком целлулоиде, ювелирная штриховка создавали эффект кисеи, внутренней пульсации кадра. Мчатся черные олени по белому снежному полю, везут санки с охотником, снег летит из под полозьев — ощущение скорости бега передано блистательно. Творит свои неправедные чудеса шаман, ограбивший мальчика Маленький самоед разоблачает шарлатана А потом, вместо того чтобы утонуть в бурных волнах с белыми барашками, на корабле под советским флагом отправляется в Ленинград и поступает на Рабфак народов Севера. Но Чукотку прилежный ученик не забудет. Он вернется. Шамана же настигнет возмездие. Во всяком случае, так было в финале фильма, который не сохранился В эпизоде дум героя о родине экран двоится. Над головой Самоеда, сидящего за письменным столом, возникает кадр Чукотки

1

2

3

1/
Самоедский мальчик
фазы к фильму
реж Зинаида и Валентина Брумберг, Николай и Ольга Ходатаевы

2/
Китай в огне
рабочие материалы
реж Зенон Комиссаренко. Н Максимов Юрий Меркулов Николай Ходатаев

3 /
Органчик
реж Николай Ходатаев
худ Давид Черкес, Николай Ходатаев Г Бесистов

Оба фильма были озвучены — «Тараканище» в 1930-м, «Самоедский мальчик» — в 1931 году. Первый фильм, высоко оцененный зрителем своей эпохи, не сохранился. Любимцу публики «Самоедскому мальчику» повезло — его можно увидеть и сейчас.

«Тараканище» и «Самоедский мальчик» отличались наивной, но обаятельной драматургией. Но дефицит сценариев и в те времена ощущался остро. На рубеже 1920-1930-х аниматоры начали активно экранизировать классику. Большая часть этих фильмов представляла собой живые иллюстрации к тексту. Немногим удалось сохранить эмоциональный строй авторского замысла с помощью выразительной графики.

Среди удач стоит назвать «Похождения Мюнхгаузена» (1929) Даниила Черкеса, «Блэк энд Уайт» (1932) Леонида Амальрика и Ивана Иванова-Вано, «Органчик» (1933) Николая Ходатаева (по мотивам произведений Салтыкова-Щедрина), «Сказка о царе Дурандае» (1934) Иванова-Вано и сестер Брумберг (по оригинальному тексту Иванова-Вано). В «Органчике» авторы пытались воспроизвести стилистику гравюр В. Фаворского по мотивам произведений М. Салтыкова-Щедрина с помощью ксилографии, где тональность и настроение задавались штриховкой.

Мультипликаторы совершенствовали пластическую и мимическую игру рисованных персонажей, вели поиск графического решения, хотя, конечно, авторы еще не отказывались от статуарности графического листа или условной пластики комикса и карикатуры. Зрительский успех по праву приобрел фильм «Квартет» Александра Иванова, Пантелеймона Сазонова, Эммануила Двинского (1935), где диснеевская техника была удачно интегрирована в чисто русский материал — хрестоматийную басню Крылова. Картина 1935 года не сохранилась, но в 1947-м был сделан ее ремейк. В финале фильма недоучившиеся музыканты, в отличие от своих прототипов из басни Крылова, отправлялись на обучение в консерваторию.

Историки кино отмечают, что мультипликаторы 1920-х — начала 1930-х совершали творческие и технологические прорывы, работая в обособленных группах, не имея возможности обмениваться опытом. Часто эксперименты велись в одном русле. Мало кому известные ныне замечательные гулливеры додиснеевской эпохи не только сочиняли художественные миры; каждый из них самостоятельно изобретал собственный велосипед.

Если формирование московской школы аниматоров основывалось на фундаменте индустриализации, то взлет более камерной ленинградской мультипликации связан с приходом мастера книжной иллюстрации Михаила Цехановского в мультцех «Ленфильма», где работало менее 20 сотрудников.

Первый же фильм Цехановского «Почта» (1929), поставленный по стихотворению Маршака, стал переломом в истории отечественной мультипликации. «Почта» — это:

- первый мультфильм, который не только заметила и высоко оценила профессиональная критика, но и увидел широкий зритель;
- первый советский цветной фильм, хотя и раскрашенный от руки;
- первый отечественный звуковой фильм (в 1930 году лента была озвучена и дополнена новыми сценами);
- первый советский мультфильм, с успехом прошедший на экранах мира.

Революционное новаторство этого нестареющего кино — в его ритмической организации. Звуковая среда здесь поразительно точно и творчески синхронизирована с действием. Монтаж сцен, движение персонажей диктуются ритмом стихотворных строк. Даже сегодня вызывают восхищение неожиданные диагональные ракурсы, до того не виданные в мультипликации и, возможно, навеянные знаменитыми кадрами из «Человека с киноаппаратом» Вертова и Кауфмана.

Рубеж 1930-х годов — пора становления советской анимации. Мультпроизводство Москвы базировалось в четырех местах: цех на кинофабрике «Союзкино», мультячейка в Первом Брянском переулке, цех на звуковой фабрике «Союзкино», «Отделение по изготовлению мультипликации» при «Межрабпоме». Медленно и трудно начинала формироваться технологическая база, складывалась школа. Стали появляться фильмы, которые и сегодня не только лежат в архивах, но и востребованы зрителем.

Уже тогда, осваивая новые виды мульттехники, творцы думали о том, что мультипликация должна обрести производственную мощь. И уже тогда им мешали ответственные работники, считающие анимационные короткометражки ненужным, финансово неэффективным излишеством. Так что непонимание возможностей отечественной мультипликации, недооценка ее творческого, авторского и кассового потенциалов — не порождение сегодняшних дней, а давняя, застарелая болезнь.

Музыку к фильму Цехановского «Сказка о попе и работнике его Балде» (1933-1936) написал молодой Дмитрий Шостакович. В разгар работы вышли печально известное постановление ЦК и статья «Сумбур вместо музыки» — имя великого композитора исчезло из театральных и концертных афиш, фильм был закрыт. В 1967 году на ретроспективе мировой мультипликации, проходившей в рамках выставки «Expo» в Канаде, был показан чудом сохранившийся отрывок картины, главка «Базар». Зал стоя аплодировал десять минут!

Не будем забывать, в каких условиях творили анимационные художники. Давление идеологии на развитие анимации 1930-х было более чем энергичным. Художников вынуждали творить в рамках жанров, разрешенных сверху, — басня, былина, сказка.

Впрочем, исследователь Георгий Бородин не без оснований считает, что мультипликаторы того времени и сами стремились к изъявлению политической активности через средства мультипликации. Они обращались в органы партии, правительства (а в 1947-м писали самому Сталину) с просьбой дать им «указания», найти им применение в деле построения социализма. По мнению Бородина, они тянулись к государственной опеке, руководствуясь, во-первых, давним комплексом второстепенности мультотрасли, во-вторых, распространенной в те годы установкой быть полезным стране и народу. Поэтому когда в 1937 году мультипликацию ограничили рамками детской тематики, социально активные мультипликаторы протестовали. Сперва скрыто, затем явно. Они требовали доверить им современные темы и актуальные задачи строительства нового общества. Тем самым еще раз пытаясь подтвердить высокий статус и гражданственность искусства мультипликации.

В 1938-м вышло знаменательное постановление, в котором был поднят вопрос о повороте советского кино к современной тематике. Это коснулось и анимации. Разгорелись жаркие дискуссии о том, что дозволено советским мультфильмам. Окончательный вердикт о темах и специфике отечественной анимации был сформулирован в первом тематическом плане «Союзмультфильма», составленном в 1939 году. Идея «тематических планов», заслонов на пути анархического сценарного самотека на советских киностудиях была сформулирована руководителем кинематографии С. С. Дукельским в Докладной записке Председателю Совета Народных Комиссаров СССР Молотову. Среди обязательных для «кинопрочтения» тем предлагались «историческая», «историко-революционная», «классическая», «о борьбе с агентурой международного фашизма», «оборонная» «о стахановском движении», «детская», «комедийная». Мультипликаторам наряду с детской, предлагалось поддержать революционную, патриотическую и пионерскую тематику. Разрешалась политическая сатира, классика. Кончалась эпоха так называемой поросячье-заячьей тематики, хотя мультистории из «песочницы» продолжали создаваться еще долгие годы.

Историко-революционной тематике соответствовал фильм «Боевые страницы» Дмитрия Бабиченко (1939), рассказывавший о победах Советской Армии. Союзмультфильмовские «Воинственные бобры» (1939, режиссеры Д. Бабиченко и А. Беляков) не просто мужественно восстанавливали разрушенную наводнением жизнь на острове, но и прогоняли с него «врага-волка». Ленинградские мультипликаторы, такие как Борис Антоновский, Александр Синицын, Виталий Сюмкин, Петр Шмидт в своих картинах делали в первую очередь «динамическую иллюстрацию» (термин С. Гинзбурга) к литературному произведению, хотя и не лишенную авторского начала. В конце 1930-х Мстислав Пащенко наиболее плодотворно продолжил творческие поиски Цехановского. Фильм Пащенко «Джябжа» (1938) — жемчужина довоенной мультипликационной классики, экранизация нанайской сказки, кардинально отличавшаяся от макаронной технологии «Джябжа» — это лирика высшей пробы, безупречный мультипликат, национальный колорит и «суровый» лаконичный стиль, обращенные не к этнографии, но к самому духу севера. Изысканное цветовое решение фильма поражают и поныне.

В середине 1930-х на весь мир прогремел кинохит из СССР, фильм Александра Птушко «Новый Гулливер» (1935), созданный с применением объемной анимации. Современников в этой кукольной ленте поражали движение, облик, талантливая актерская игра и самобытные характеры кукольных персонажей, существующих на равных с артистами. Между прочим, в массовке лилипутов было задействовано 1500 кукол.

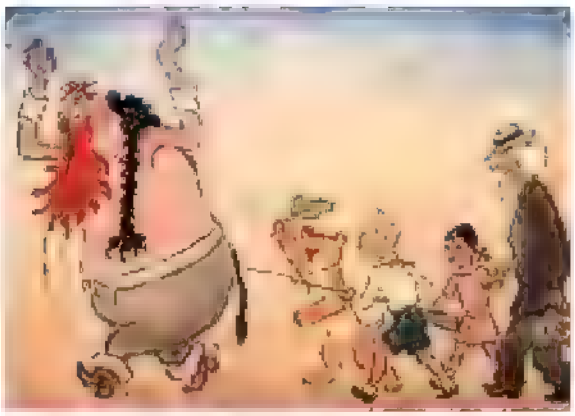
Режиссер Птушко начинал работу в кинематографе как художник, специалист по макетам и комбинированным съемкам. Но самую большую радость кудеснику, конструирующему в кадре чудо, доставляло участие в производстве мультфильмов. Птушко сам делал кукол и возводил волшебный мир вокруг них, смешивая на холсте кино две реальности: явь и кукольную магию.

Зрительский успех «Нового Гулливера» превзошел все ожидания. Зритель голосовал за зрелищную мультипликацию. Эксперименты стали массовым искусством.

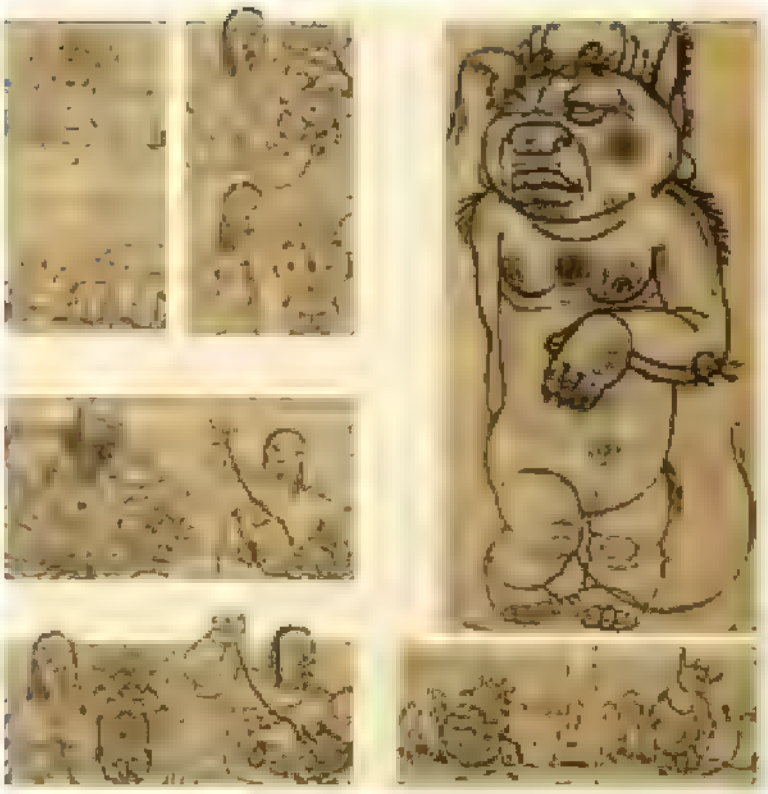
В конце 1930-х Александр Птушко поставил на «Мосфильме» еще один комбинированный фильм — «Золотой ключик». Здесь куклы играли уже подчиненную роль. После этого Птушко ушел в игровое кино: сначала на время, а с началом войны, когда в связи с эвакуацией будет ликвидирована кукольная производственная база, — навсегда. «Мосфильм» какое-то время еще выпускал объемные короткометражки, например, картины режиссеров Вячеслава Левандовского, Марии Бендерской, Сарры Мокиль. Затем мультцех стал частью цеха комбинированных съемок и целиком переключился на обслуживание «большого кино». Несмотря на творческие достижения мультипликаторов в 1930-х, рутина кустарщины, непомерно растягивающая сроки производства, мешала советской анимации подняться до уровня стремительно развивающегося игрового кино. Нужна была современная производственная база.

→
Блоха
марионетки для фильма реж. и худ. Зинаиды Брумберг

Сказка о царе Дурундае
реж. Иван Иванов-Вано, Зинаида и Валентина Брумберг



Бармалей
эскиз
худ. Рейтман, Н. Радлов,
реж. Леонид Амальрик, Владимир Полковников



Сказка о попе и работнике его Балде
рабочие материалы к фильму

Конек-горбунок
эскиз
худ. Лев Мильгин
реж. Иван Иванов-Вано

Песенка радости
реж. Мстислав Пащенко
худ. Анатолий Сазонов
Евгений Мигунов

↑
Приключения Буратино
реж Иван Иванов Вано Дмитрий Бабиченко, худ Петр Ретьин Светозар Русаков

Кошкин дом
эскизы персонажей для фильма по произведениям Юрия Васнецова худ Татьяна Сазонова Надежда Привалова реж Леонид Амальрик

Даешь индустриализацию мультстраны!

Официально вопрос о новой студии был поставлен в 1933 году на I Общемосковской конференции мультипликаторов, созванный ЦК Рабис (Профсоюз работников искусств). После бесконечной череды собраний-совещаний, ГУКФ (тогдашний Госкино) поручил управляющему кинопредставительством «Амкино» в США В. Смирнову изучить конвейерный способ производства и опыт американских мультипликаторов, прежде всего в мастерских Диснея и братьев Флейшер.

Когда Виктор Смирнов вернулся из Америки, главный киноначальник Борис Шумяцкий поручил ему создать и возглавить экспериментальную мастерскую по производству «смешных рисованных мультфильмов», где было бы осуществлено внедрение диснеевского поточного метода производства. Усилия Смирнова не пропали даром. Мультипликаторы обзавелись просветными столами с матовым стеклом во вращающемся круге, со штифтами и пробивками, с этажеркой для стандартных листов.

Работа на целлулоиде, контуровка чертежным пером (ранее ее делали кистью, что размывало контур), заимствованный у Диснея экспозиционный лист стали обязательными элементами производства и без существенных изменений сохранились до наших дней.

Смирнов пытался внедрить в советскую анимацию стандарты поточных американских сериалов. Впервые было введено новое штатное расписание, по которому в группе на одного режиссера полагалось 26 художников, выполняющих разные функции. Для сравнения: на «Межрабпомфильме» соотношение было один к пяти. Разделение труда между художниками предвосхитило создание цеховой структуры «Союзмультфильма».

В студии Смирнова начинали творческую жизнь Борис Дежкин, Лев Позднеев, Борис Титов, Ламис Бредис, Григорий Козлов, Фаина Епифанова и другие. За полгода работы в 1935 году мастерская выпустила три фильма: аллегорическую сатиру «У синя моря», «Трепак» на музыку А. Рубинштейна и «Чемпион поневоле».

Не все художники единогласно проголосовали за конвейер. Например, Николай Ходатаев, почувствовав несовместимость свободного авторского самосознания с индустриальной технологией, вообще покинул анимацию. Битва между сторонниками и противниками диснеевского метода длилась на протяжении многих лет.

Процесс перевода отрасли на индустриальные рельсы увенчался созданием специализированной киностудии, в которую влились группы и мастерские рисованной мультипликации Москвы. 10 июня 1936 года приказом Главного управления кинофотопромышленности СССР была образована студия «Союздетмультфильм». Это первое название определит содержательную направленность ее работы на многие годы. В 1937-м студия переименована в «Союзмультфильм». Практически одновременно были организованы обязательные трехмесячные курсы без отрыва от производства для всех творческих работников. Причем обучаться должны были не только режиссеры, художники-мультипликаторы, звукооформители, но и сценаристы.

Новая технология нуждалась в большом коллективе художников, владеющих отдельными операциями мультипликационного конвейера. Рядом с режиссерами, художниками, мультипликаторами появлялись представители профессий, без которых массовое создание фильмов до компьютерной эры было бы затруднительным: прорисовщики, заливщики, контуровщики, фазовщики. Переоценить значимость создания студии невозможно. Мастера сотрудничали с новичками, обучали их профессии. Складывалась конвейерно-цеховая система производства. Подобно авиалайнеру, фильм следовал из цеха в цех, постепенно обретая завершенную форму. На разных этапах производства работали разные художники. Студия превращалась не только в фабрику, но и в профессионально-творческий центр анимации страны.

В новых условиях все труднее было находить возможность для авторского самовыражения. На первых порах это вызвало растерянность у многих талантливых режиссеров и художников, привыкших к индивидуальному творческому процессу. К тому же киноруководство в приказном порядке настаивало на том, чтобы работы наших мультипликаторов были максимально приближены к диснеевским образцам — и изобразительно, и тематически. В своих воспоминаниях классик русской мультипликации И. Иванов-Вано назвал эти годы «под гипнозом Диснея».

В 1933 году в Москве состоялся первый фестиваль американской мультипликации, и стиль Уолта Диснея стал эталоном для советских чиновников, отвечавших за кино. Большим поклонником этого стиля был и главный «продюсер» СССР Иосиф Сталин. Под лозунгом «Даешь советского Микки Мауса!» началась всеобщая диснеизация. Студия в приказном порядке была ориентирована на производство детских развлекательных лент в стиле «Забавных мелодий» Диснея, корнями уходящих в традицию американского журнального комикса. Экран наводнили лесные обитатели: белочки, зайчики, рожденные диснеевской системой образов.

Постепенно студия не только встала на ноги, но превратилась в основную производственную базу советской мультипликации.

В 1930-х годах оформилась самостоятельная творческая профессия, важнейшая в мультипликационном кино — художник-мультипликатор (аниматор) высокой квалификации. Не «множитель», как дословно переводится слово «мультипликатор», а «одушевитель» — актер анимакино, соавтор режиссера и художника-постановщика в той же мере, в какой актер участвует в создании экранного образа в игровом фильме. Пластическое решение сцены в движении, микрорежиссура, мимическая и пластическая игра персонажей творятся руками художников-аниматоров.

Выделение мультипликата как самостоятельного процесса производства фильма, объединение аниматоров в особый цех, где закладывались основы профессионального мастерства, открытие курсов художников-одушевителей — эти организационные новшества помогли сформироваться великолепной школе аниматоров, без которой не мог бы состояться последующий взлет советского анимационного искусства. Из мультипликаторов в режиссуру пришли многие классики современной анимации. Здесь следовало бы вспомнить «мультипликатора № 1» Бориса Дежкина. Множество звездных мультхарактеров обязаны ему своей долгой жизнью. Мультипликат Дежкина, по точному замечанию режиссера и художника Евгения Мигунова, был динамически ритмизированной хореографией.

В 1930-х знаменитый режиссер-кукольник Сергей Образцов сделал несколько кукольных, хотя и не мультипликационных фильмов. Его известные ленты этого времени — «Глядя на луч полярного заката» и «Хабанера» (совместно с А. Мазуром), снятые на игровой студии «Союздетфильм», были попыткой перевести на экран собственные театральные сценки.

Помимо «Союзмультфильма» анимационные ленты в предвоенные годы более или менее регулярно выпускали «Мосфильм» и «Ленфильм». Все вместе российские студии выпустили за пять предвоенных лет несколько десятков картин, не считая «полочных» фильмов. К слову сказать, «полка» — одно из самых устойчивых «институтов» отечественного игрового, документального кино и анимации. В частности, в той же записке Дукельского есть поразительная цифра: только в одном 1936 году на разных стадиях производства было забраковано 55 кинофильмов, 20 картин снято с экрана.

Несмотря на неприкрытое подражание Диснею, многие фильмы той поры обладают удивительной выразительностью и художественной самоценностью, оригинальностью авторского почерка. Среди ставших классикой работ 1930-х — картина режиссера Владимира Сутеева и художника и сорежиссера Леонида Амальрика «Шумное плавание» (1937), вдохновленная популярной музыкой Александра Цфасмана (второй композитор фильма Алексей Соколов-Камин) и сценарием Николая Адуева.

При очевидности влияния Диснея лента обладает оригинальностью и отличается самобытными характерами. Незабываем солидный капитан корабля Бобер, реагирующий на все жизненные ситуации двумя словами: «Прекрасно!» или «Напрасно!». Солистом картины является элегантный длинноногий лягушонок — композитор и музыкант, играющий на всех инструментах. Музыка спасает горе-мореплавателей; матросы-мышки строят новый корабль взамен затонувшего и создают джазовый ансамбль, сильно напоминающий коллективы Александра Цфасмана или Леонида Утесова.

В конце 1930-х в мультипликацию вернулся жанр политсатиры («Боевые страницы»), снимались фильмы современной тематики («Охотник Федор» и другие). В это время развернулась дискуссия вокруг мультипликационного рисованного образа, попыток уйти от схем к герою с индивидуальными качествами.

На «Союзмультфильм» пришли актеры яркого драматического дарования: Михаил Жаров, Сергей Мартинсон, Алексей Горюнов, Осип Абдулов и другие. Ведущие мастера сочиняли новые проекты. Велась подготовка к съемкам полнометражного фильма «Русские богатыри». Однако картина была закрыта после постановления 1940 года о повышении требований к качеству кино и его героизации. После этого ряд уже снятых фильмов лег на полку, некоторые были изъяты из темплана.

Мультиндустрия готовилась к тому, чтобы перестать быть вспомогательной отраслью кинематографа. Но осуществление планов прервала война. Только что законченный фильм «Муха-Цокотуха» режиссер и художник Владимир Сутеев сдавал руководству поздно вечером в субботу 21 июня 1941 года.

Некоторые сотрудники студии была призвана в армию. Девятнадцать человек не вернулись с фронта. Объем производства анимационных картин резко сократился, некоторые из мультипликаторов переключились на создание мультипликационных схем для оборонных и учебных фильмов, в создании же пропагандистских язвительных политшаржей участвовала практически вся студия. Уже в июле 1941 года газета «Кино» анонсировала выпуск военных мультплакатов «Били, бьем и будем бить» Дмитрия Бабиченко, «Чего Гитлер хочет и что он получит» Ивана Иванова-Вано, «Смерть стервятнику» Ламиса Бредиса и Пантелеймона Сазонова. В том же году был закончен «Журнал политсатиры № 2», над сюжетами которого работали режиссеры Александр Иванов, Валентина Брумберг, Ольга Ходатаева, Иван Иванов-Вано, Зинаида

Брумберг, художники и аниматоры Юрий Попов, Геннадий Филиппов, Петр Носов, Лев Позднеев. Только в сентябре 1941 года студийцы вернулись к «плановым» фильмам, которые в первые дни войны были «законсервированы».

В октябре 1941-го студию эвакуировали в Самарканд, где не было технической базы. Студийцев разместили в здании церкви. Им пришлось вручную изготавливать самые простые техприспособления. Вскоре мультипликаторы продолжили работу над начатыми в Москве фильмами и запустили новые картины: «Репка» и «Фон Граббе». Продолжением поисков, начатых знаменитым «Квартетом», стала «Синица» по басне Крылова, постановку которой осуществили Мстислав Пащенко и Александр Иванов.

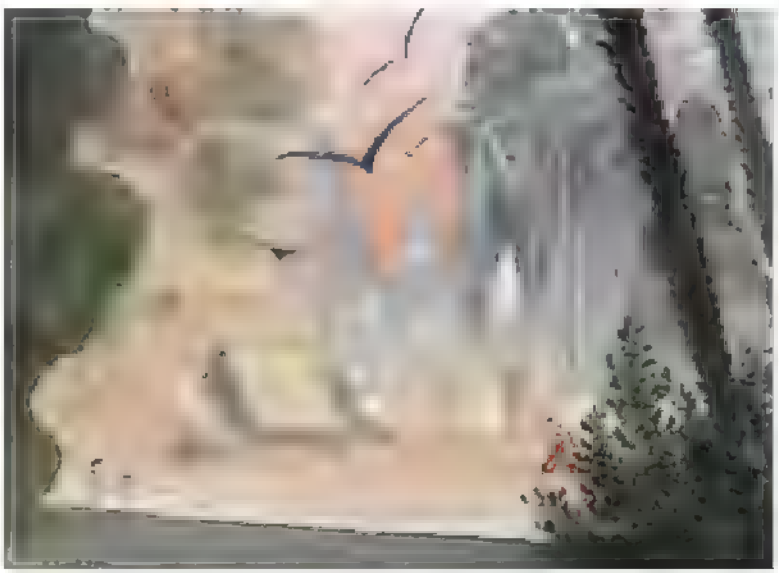
Сестры Брумберг уже по возвращении студии в Москву в 1943 году затеяли съемки «Синдбада морехода». Михаил Цехановский, завершив вместе с Петром Носовым новогоднюю сказку «Елка» (1942), приступил к постановке картины «Телефон» (1944, совместно с Иваном Ивановым-Вано и Верой Цехановской) по стихотворной сказке Корнея Чуковского.

Иванов-Вано начал работу над полнометражным «Коньком-Горбунком». В 1943 году «бабушки советской мультипликации», как называли сестер Брумберг, вместе с Татьяной Басмановой сняли тридцатипятиминутную рисованную «Сказку о царе Салтане». Наряду со сказками студия продолжала выпускать пропагандистские плакаты.

В победном 1945-м вышел большой фильм Валентины и Зинаиды Брумберг и Ламиса Бредиса «Пропавшая грамота» по фантастической повести Гоголя (художественный руководитель Александр Птушко). Необычное изобразительное решение с использованием острой графики было предложено художниками Евгением Мигуновым и Анатолием Сазоновым.

Золотой «век» мультипликации

Восстановление мультипликации началось с утверждения принципов художественности и профессиональных качеств. В начале 1944 года на «Союзмультфильме» был собран первый худсовет, в состав которого вошли Сергей Образцов, Виктор Громов, Владимир Мюллер, Юрий Никольский, Валентина Брумберг, Иван Иванов-Вано, Михаил Цехановский, Ольга Ходатаева, Корней Чуковский. Худсовет стал привлекать профессиональных литераторов к работе в мультипликационном кино. Были организованы курсы художников-мультипликаторов, заведено так называемое бригадное ученичество — начинающие мультипликаторы, прорисовщики, фазовщики обучались профессии у мастеров прямо в цехах студии.



Синдбад-мореход
эскизы к фильму
худ. Леонид Амальрик
реж. Зинаида и Валентина Брумберг

Необыкновенный матч
реж. Борис Дежкин
худ. Анатолий Савченко, Петр Репкин
Валентина Василенко

Развитие «Союзмультфильма» в этот период было напрямую связано с расцветом «актерской» анимации и точной мультипликационной драматургии. Лучшие советские фильмы второй половины 1940-х отличаются выразительностью пластики, мимики, удивительной гармонией слова и движения. Именно в это время самостоятельными режиссерами стали опытные художники и мультипликаторы Борис Дежкин, Геннадий Филиппов, Александра Снежко-Блоцкая, несколько позже Владимир Дегтярев и другие. На студию пришли талантливые выпускники ВГИКа Евгений Мигунов, Лев Мильчин, Анатолий Сазонов, Леонид Шварцман, Александр Винокуров, позднее — Перч Саркисян, Лана Азарх.

Начиная с 1947 года об успехах «Союзмультфильма» узнают во всем мире. Венецианский кинофестиваль отметил мультфильмы «Песенка радости», «Лиса и Дрозд», затем и на иных крупнейших кинофорумах работы «Союзмультфильма» стали получать заслуженные награды.

В 1947 году на экраны вышла полнометражная сказка «Конек-Горбунок», в которой Иванов-Вано и художник Лев Мильчин сумели найти для хрестоматийного произведения Петра Ершова точную цветовую среду, изысканный рисунок. Они создали самую праздничную из послевоенных картин. Опора на фольклорные традиции не помешала поиску новых путей развития зрелищной волшебной сказки. В 1950 году это одушевленное полотно заслуженно получило спецприз Каннского кинофестиваля.

1940–1950-е — золотой век «Союзмультфильма». Одной из главных фундаментальных составляющих советской мультшколы была преемственность. Роман Давыдов, создавший фантастически продвинутый для своего времени, ярко живописный цикл фильмов о Маугли, работал аниматором на картинах Амальрика, Полковникова, Иванова-Вано, Цехановского, Ходатаевой, сестер Брумберг. Кроме того, он учился у выдающегося художника-анималиста и скульптора Василия Ватагина. Вот отчего столь поразительна и убедительна артистичная пластика его картин. Один из лучших в мире анимационных художников и аниматоров Леонид Шварцман набирался профессионального опыта у Михаила Цехановского, Льва Атаманова, Льва Мильчина.

В это время на «Союзмультфильме», одной из крупнейших студий Европы, главной анимационной фабрике страны, производившей 30 фильмов в год, были собраны исключительные дарования, профессионалы высокого класса.

Увы, именно во время невиданного творческого подъема и воодушевления на полную мощь заработала репрессивная государственная машина. Во второй половине 1940-х по мультипликации ударили сразу три идеологических пушки: «Постановление о журналах „Звезда" и „Ленинград"» 1946 года, «борьба с космополитизмом» (1947–1948), вылившаяся в искоренение «диснеевщины» и «буржуазного антропоморфизма», а также не провозглашенный вслух, но действенный запрет на международную сатиру, объявленный в 1949-м (об этом рассказывает в своих исследованиях Г. Бородин).

Пострадали, как всегда, самые талантливые, непослушные, непредсказуемые. Среди первых «потерпевших» — Михаил Цехановский. Впрочем, жертвой стала вся отечественная мультипликация, подвергшаяся давлению цензуры и диктату соцреализма. Мультипликацию снова палками загоняли в песочницу, ей дозволялось снимать лишь нравоучительные истории и сказки. Впрочем, после войны многие художники охотно снимали детские картины. Когда смотришь союзмультфильмовское кино конца 1940-х и первой половины 1950-х годов, чувствуешь, как экран радуется миру самому непостижимому волшебству, после долгой кровопролитной войны.

Так уж у нас заведено. Стоит только какой-то сфере искусства или науки «высунуться», отличиться — ее немедленно призовут к порядку, огреют ежовой начальственной рукавицей, лишат средств к существованию. И все же, несмотря на жестокое давление цензуры, художникам удавалось создавать фильмы, которые и поныне смотрятся свежо, поражают мастерством анимации, тонким психологизмом, душевностью, изобретательностью

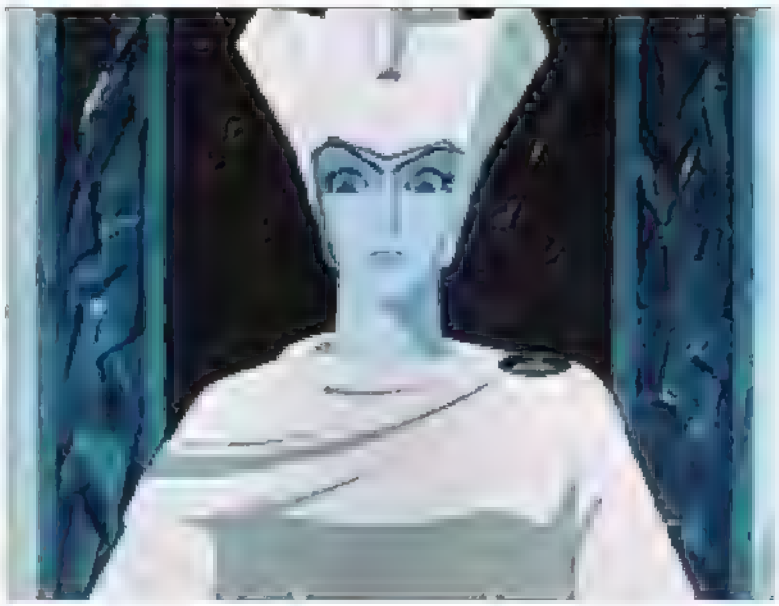
эмоциональной партитуры: «Песенка радости» (1946), «Цветик семицветик» (1948), «Федя Зайцев» (1948), «Когда зажигаются елки» (1950), «Непослушный котенок» (1953), «Золотая антилопа» (1954), «Заколдованный мальчик» (1955), «Необыкновенный матч» (1955), «Снежная королева» (1957). В этих столь разных по стилю, настроению, темпоритму лентах исследовалась природа рисованного образа, жанровых горизонтов, синхронизация графического изображения и «актерского» воплощения.

Стоит отметить выдающиеся заслуги Леонида Шварцмана в развитии анимационного образа, он создал целый мир обожаемых многими поколениями персонажей. Но каждый экранный любимец – плод сотворчества, содружества художников, режиссера, актера. К примеру, пухлый лукавый Оле Лукойе из «Снежной Королевы» был придуман Леонидом Шварцманом как отзвук изобразительного изящества диснеевских гномов. А одушевил, «сыграл» на экране хореографическую пластику героя Федор Хитрук. Может поэтому маленький волшебник с зонтиком на него похож.

«Золотая антилопа» – настоящий анимационный шедевр, созданный на отличной литературной основе (сценарий Николая Абрамова написан по мотивам индийской сказки). Запоминаются острые лаконичные диалоги, выразительные характеры, прежде всего образ ненасытного хитрого Раджи, блестяще «сыгранный» в графике и замечательно озвученный Рубеном Симоновым.

Фильм «Федя Зайцев» (1948), созданный сестрами Брумберг по сценарию Николая Эрдмана и Михаила Вольпина, решал проблему интерпретации современной сказки. Этапной стала и картина «Заколдованный мальчик» (1955). Большой пятичастный фильм по сказке Сельмы Лагерлеф безграничным успехом обязан не только режиссерам Владимиру Полковникову и Александре Снежко-Блоцкой, но и сценаристу Вольпину, который чутко ощущал природу анимации. Выдающаяся «актерская» работа, захватывающий сюжет, колоритные многокрасочные персонажи завоевывают зрительские сердца уже больше полувека.

«Серая Шейка» (1948) Полковникова и Амальрика до сих пор сражает поразительной графикой, мягкой цветовой палитрой, в которой невероятным образом передана тонкая гамма настроений от щемящей грусти к просыпающейся надежде. Одна из самых пронзительных, человечных и драматичных картин послевоенного времени отличается выдающейся работой одушевителей, тончайшей психологической разработкой характеров. Не случайно фильм стал лауреатом престижных кинесмотров.



Снежная королева
реж. Лев Атаманов
худ. Леонид Шварцман
Александр Винокуров

Федя Зайцев
эскиз к фильму
худ. Анатолий Сазонов
реж. Зинаида и Валентина Брумберг

Исследователи справедливо отмечают неоценимую заслугу Льва Атаманова в развитии рисованной анимации и, в частности, жанра волшебной сказки. Классикой стали и поставленный Атамановым в Ереванской студии «Волшебный ковер» (1948) и фильмы московского периода (после закрытия армянского мультцеха) «Желтый аист» (1950), «Аленький цветочек» (1952), «Золотая антилопа» (1954), «Снежная королева» (1957). Персонажи у Атаманова – выдающиеся «актеры», которым подвластна любая эмоция, тончайшая нюансировка. Драматургия этих картин тонко выписана художниками Леонидом Шварцманом и Александром Винокуровым не только в диалогах, но, в каждом движении облака, героя, листа на дереве. Работам Атаманова присуща многосложная оркестровка пластики, редкое созвучие всех слагаемых.

В годы тоталитаризма, когда фильмы сдавались «с третьего раза и второго инфаркта», под гнетом унитарной стилистики, причесывающей всех под одну гребенку, мастерам чудом удавалось сохранять уникальность творческих почерков. Доказательством тому служат фейерверк соцветий живописи, лубка, деревянной росписи в классических фильмах Иванова-Вано и Мильчина, сверкающая жизнерадостность и неиспорченная наивность картин сестер Брумберг, взрывная непредсказуемость стихийного гения Дежкина. Абсолютный слух к темпоритму отличал работы Мстислава Пащенко, воздушность и изящный юмор – «Кораблик» Льва Амальрика, один из лучших советских фильмов для малышей. Сдержанность северного колорита безошибочно передана в «Заколдованном мальчике» Снежко-Блоцкой и Полковникова. Фильмы той поры излучают радость.

Что же касается диснеевского метода, то и сегодня он не отвергнут полностью. Рассматривая шедевры классического «Союзмультфильма», трудно не увидеть в них влияния диснеевской эстетики и технологии, но созданы они не «в плену Диснея», а его оружием. В фильмах «Конек-горбунок», «Снежная королева», «Заколдованный мальчик», «Федя Зайцев», «Непослушный котенок», «Необыкновенный матч» и сегодня восхищает самобытностью авторского почерка взволнованная игра персонажей, филигранный тайминг, драматический накал действия. Стремлением к увлекательному повествованию пронизаны фильмы о Маугли, «Ну, погоди!», трилогия о Простоквашино, «Тайна третьей планеты», «Бременские музыканты», фильмы о Карлсоне.

На студии всегда были мастера, ощущавшие творческую независимость даже в поле тотального облучения Диснеем – например, Сутеев, стилю которого свойственны не только яркие краски, но обтекаемые линии, плавные силуэты. А Иванов-Вано вообще осознанно создавал в 1939 году своего «Мойдодыра» в противовес диснеевскому методу. Диалектическим развитием этого языка стали уже в конце 1970-х – начале 1980-х работы Эдуарда Назарова («Охота», «Жил-был пес», «Путешествие муравья»), Анатолия Петрова («И мама меня простит», «Полигон»). Характерно, что влияние диснеевского метода продолжает сосуществовать с новыми технологиями в нынешних работах студий «Аргус Интернейшнл», «Мельница», «Анимос» и многих других.

Отдельно стоит сказать о литераторах, сумевших обогатить анимацию не только яркими историями, но и сочетанием ясности рассказа с философичностью, нравственностью, тонким пониманием смеховой культуры, психологии героев. В конце 1940-х к уже втянутым в сферу анимации писателям Евгению Шварцу, Самуилу Маршаку, Корнею Чуковскому, Сергею Болотину, Олегу Эрбергу, примкнул мощный отряд литераторов, среди которых были Николай Эрдман, Валентин Катаев, Юрий Олеша, Борис Ласкин, Лев Кассиль, Михаил Вольпин, Владимир Сутеев, Георгий Гребнер, Николай Кладо, Георгий Березко, Николай Абрамов. Для многих в годы творческой несвободы мультипликация стала отдушиной, нишей, в которой оказалось возможным укрыться от молоха системы.

Неохватна и уникальна история звучащей отечественной мультипликации. В 1930-м был выпущен звуковой вариант «Почты» Михаил Цехановского. В 1931-м вышли экспериментальный комбинированный фильм «Гопак» Цехановского и звучащая «Улица поперек» («Вертушка») Атаманова-Сутеева. С тех пор анимация запела, заговорила, зашумела листвой и ветром, залаяла, замычала, зашептала, засвистела на разные птичьи голоса.

Рядом с прославленными композиторами и музыкантами, с мастерами звукорежиссерского цеха работали выдающиеся актеры театра и кино, со всей серьезностью и щедростью дарившие свой талант рисованным и кукольным персонажам. В тонстудии «Союзмультфильма» можно было встретить Яншина, Грибова, Раневскую, Кенигсона, Леонова, Гердта, Папанова, Плятта, Ливановых – сначала Бориса, а потом и Василия.

Завязывался фантастический взаимообмен. Голос актера, по технологии предваряющий работу мультипликаторов (персонажей одушевляют по записанным фонограммам), порой совершенно трансформировал игру героя на экране. Некоторые из персонажей даже обретали облик знаменитых советских артистов. Фрекен Бокк была вылитой Фаиной Раневской, а бандиты из «Бременских музыкантов» срисованы со знаменитой комической троицы Никулина, Вицина, Моргунова. Но и мультгерои исподволь влияли на актеров. В этом признавались сами

Кто первый?
раскадровка к фильму
реж. Геннадий Филиппов, Борис Дежкин
худ. Константин Зотов, Евгений Мигунов

Почта
реж. Вера и Михаил Цехановские
худ. Борис Корнеев, Михаил Цехановский

мэтры' и Евгений Леонов (лучший из Вини Пухов), и Армен Джигарханян (звание лучшего из Волков ему придется разделить с Анатолием Папановым), и Василий Ливанов (лучший из Карлсонов и Крокодилов)

С какой радостью откликались именитые артисты на самые, казалось бы, неожиданные приглашения! В темноте звуковой студии возникали такие шедевры, как нестареющий «Вовка в Тридевятом царстве» с неподражаемой Риной Зеленой в главной роли. Здесь рождались десятки характеров во главе с национальным героем Чебурашкой, созданных королевой анимации Кларой Румяновой, больше 20 лет озвучивавшей мультфильмы. Фаина Раневская досочиняла реплики для своей домоправительницы и озвучила ее так, что теперь Фрекен Бокк цитируют. Человек оркестр Олег Анофриев, исполнивший в «Бременских музыкантах» чуть ли не все партии, каждому из своих подопечных умудрялся сообщать особенные, только ему свойственные интонации и краски. В громадном успехе долгоиграющего «Ну, погоди!» повинны не только режиссер и сценаристы, но и актеры. Голос, одушевленный художниками, пережил Анатолия Папанова. Когда актера не стало, звукорежиссеры по старым трекам и по дублям прежних записей восстановили разные реплики. И в новой серии «Ну, погоди!» вновь зазвучал известный и любимый всей страной голос. Мультипликация дарила всенародно любимым актерам возможность

Серая шейка
раскадровка к фильму
реж Леонид Амальрик Владимир Полковников худ Александр Трусов

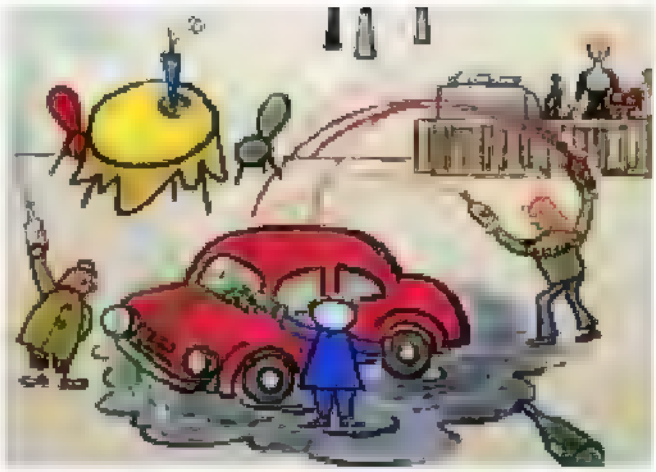
сыграть гротескные, фантастические характеры, заполнить вакуум невостребованности

Современные российские мультфильмы озвучивают новые российские звезды. Князь Владимир вещает голосом Сергея Безрукова («Князь Владимир»), Кристина Орбакайте говорит за Звездочку в «Незнайке на Луне». Над фильмом «Незнайка и Барабас» работали Геннадий Хазанов, Эммануил Виторган, Спартак Мишулин, Юрий Гальцев. В лубочном ироничном фильме «Алеша Попович и Тугарин Змей» голос князю Киевскому подарил Сергей Маковецкий. Но все же той поразительной слаженности голоса и движения, какой обладали классические советские мультфильмы, нынешняя анимация достичь не может.

В 1953 году случилось «третье рождение» отечественного кукольного мультфильма. Инициативу возвращения куклы на экран воплотили в жизнь любитель кукол администратор Борис Бурлаков, режиссер Сергей Образцов, конструктор кукол Роман Гуров, режиссер Георгий Ломидзе, художник Евгений Мигунов, мультипликатор Виктор Долгих, начальник сценарного отдела Борис Воронов. В производство параллельно запустили три фильма, на ходу сооружая съемочное ателье. Первым к финишу в августе 1954-го пришел Владимир Дегтярев с картиной «Два жадных медвежонка», сделанной покадровым способом. Но очевидцы утверждают, что ее съемки производились при участии группы ленты Евгения Мигунова «Карандаш и Клякса — веселые охотники», оконченной на месяц позднее.

Список мастеров кукольной студии расширялся за счет перешедших из кукольного театра Виктора Громова, Всеволода Щербакова, «кукольников» из научного кино. Появились новые таланты: Борис Степанцев, Анатолий Каранович, Роман Качанов, Вадим Курчевский. К работе в кукольных фильмах привлекались художники-постановщики, художники-исполнители, мастера комбинированных съемок, конструкторы кукол. Вместе им удавалось воплощать в трехмерном пространстве достижения классического «Союзмультфильма»: эстетику выразительной «актерской» игры, драматургическую стройность, эмоциональность.

В декабре 1948 года в московском кинотеатре «Стереокино» началась демонстрация первого советского стереоскопического научно-популярного фильма «Кристаллы», в котором впервые в мире использовалась стереоскопическая графическая анимация, созданная Дмитрием Бабиченко и Ольгой Хлудовой по системе С. Иванова. Сегодня, в пору тотального увлечения 3D, стоит вспомнить авангардные эксперименты Иванова, у которых есть чему поучиться и современному кинематографу.



Большие неприятности
эскиз
худ. Лана Азарх, Валентин Лалаянц
реж. Зинаида и Валентина Брумберг

Оттепель в анимации была подготовлена. Художники стремились преодолевать шаблонное мышление, прорываться сквозь идеологические трафареты (некоторые картины были изуродованы цензурой). Новую эстетику осваивали сестры Брумберг («Большие неприятности»), Мигунов, Атаманов, Курчевский, Степанцев и др. В конце 1950-х — начале 1960-х режиссеры и художники кукольного кино стремились обогатить образность объемного кино («Конец черной топи» Дегтярева, «Влюбленное облако» Карановича и Качанова). Тогда же развернулась профессиональная дискуссия о необходимости внедрения бригадного метода — старая система производства мешала искусству двигаться вперед. Вновь продвинутые индустриальные идеи и идеи раскрепощенного творчества оказались тесно связанными.

Александр Татарский
Федор Хитрук
Юрий Норштейн

Автора!

После легендарного XX съезда КПСС возникло ощущение, будто в искусстве распахнули окна, и в них сквозняком ворвалась европейская культура. На «Союзмультфильм» пришли молодые художники, выпускники ВГИКа, не отягощенные правилами выживания в тоталитарных условиях, уже глотнувшие свободы.

1962 год назван историками кино анимационной революцией. Начало ей положили фильмы «История одного преступления» Федора Хитрука, экранизация пьесы «Баня» Сергея Юткевича и Анатолия Карановича и «Мир дому твоему» Виктора Никитина и Игоря Николаева. В «Истории одного преступления» художник Сергей Алимов придумал выразительную условную стилистику – зритель с упоением додумывал обозначенное и не прописанное детально пространство. Трагифарс о безнравственности хамства стал символом ветра перемен.

Хитрук, работающий в анимации с 1937 года и проникшийся лучшими традициями классической анимации, не случайно почитается почти всеми современными режиссерами самых разных стилей и направлений как учитель. Именно он стал революционным преобразователем и исследователем неизведанных областей одушевленного кино, презрев ограничения, пробивая стену запретов. В каждой своей работе Хитрук распахивал новые двери, менял траекторию поиска. Картины «Топтыжка» (1964), «Каникулы Бонифация» (1965), «Человек в рамке» (1966), «Фильм, фильм, фильм» (1968), «Винни Пух» (1969) намечали векторы развития будущей анимации. По каждому из этих направлений за Хитруком двинулись десятки анимационных авторов.

Фильмы для взрослых встречались в мультипликации в разные эпохи. Можно вспомнить «Подпись неразборчива» (1954) Льва Позднеева, «Злодейку с наклейкой» (1954) Всеволода Щербакова и Бориса Степанцева, «Балладу о столе» (1955) Михаила Калинина и Романа Давыдова, «Знакомые картинки» (1957) Евгения Мигунова и особенно юмористическую оду кукурузе «Чудесница» (1957) Александра Иванова, которая произвела сенсационное впечатление на зрителя.

Однако именно в 1960-х у анимации возникло не только осознание своей взрослости, но и острое чувство актуальности, понимание, что со зрителем можно говорить о сокровенном, об ответственности человека перед обществом. Лучшие фильмы оттепельной поры — эстетические прорывы и в то же время диалоги с современниками о наболевшем. В них социальный накал, размышления о настоящем и будущем, о законах нравственности облачены в форму исповедального высказывания.

Малыш и Карлсон
раскадровка
реж Борис Степанцев худ Анатолий Савченко Юрий Бутырин

↑
История одного преступления
реж Федор Хитрук
худ Сергей Алимов

Топтыжка
реж Федор Хитрук
худ Сергей Алимов

Жил был Козявин
реж Андрей Хржановский, худ Николай Попов

Дом, который построил Джек
эскиз к фильму худ. Наталья Орлова реж Андрей Хржановский

Событиями того времени стали философско поэтические притчи самого синкретичного из режиссеров Андрея Хржановского: «Жил был Козявин» (1966), «Стеклянная гармоника» (1968), а также бесстрашное социальное эссе Хитрука «Человек в рамке». И хотя «Стеклянная гармоника», философская аллегория о судьбе искусства, сотканная из образов мировой живописи, была отправлена цензурой на «полку», в анимационной среде фильм был воспринят как эстетическое откровение. Козявин и «человек в рамке» стали нарицательными персонажами

Анимация окончательно вышла за рамки отведенного ей гетто - развлечения ребятни Но и на поле детского кино совершались поразительные художественные прорывы. Таким фильмом открытием стал «Топтыжка» Федора Хитрука и художника Сергея Алимова. В фильме, основанном на рисунках Чарушина, словно сшитом из кусочков разноцветного ситца, в редкой гармонии соединились нежность и острота художественного взгляда, наивность и мудрость. Бесконтурный рисунок словно растворяет персонажей в космосе природы — в «свете, который белее белого»

Расширение тематических горизонтов впрямую связано с разнообразием визуальных и технологических решений Наряду с усвоением мастерства игры и движения в фильмах по-новому начали работать цвет, фоны, фактура материала (последнее — особенно в объемной анимации)

В 1962 м случилось и новое возрождение кукольной анимации. Вышедшую в этом году новаторскую «Баню» режиссеров Сергея Юткевича, Анатолия Карановича и художника Феликса Льва Збарского изучают в учебных заведениях как энциклопедию кукольного кино Тогда же сложился коллектив самобытных художников кукольного объединения, родился тихий шедевр Владимира Дегтярева «кто сказал „мяу"?», определивший интонацию детского мультикино

С выходом «Варежки» (1967), кукольного шедевра Романа Качанова, произошел новый прорыв в детской объемной анимации. Типажная узнаваемость, острая характерность и ирония оказались здесь связаны в сложном контрапункте с поразительным психологизмом, мудрой человечной интонацией

Объемное кино развивалось усилиями художников, каждый из которых чувствовал не только связь с традиционной кукольной мультипликацией, но и был пионером, изобретателем собственного пути Юткевич с Карановичем, Николай Серебряков, Вадим Курчевский, Идея Гаранина, Гарри Бардин, Александр Татарский

Для Курчевского («Мой зеленый крокодил», 1966), Карановича («Комедиант», 1968), Серебрякова («Я жду птенца», 1966 и «Не в шляпе счастье», 1968) кукла — не муляж живого человека, не детская игрушка, а источник поэзии. Их куклы талантливы, им подвластны любые амплуа и жанры. Между художником и фактурой возникали новые, нематериальные, отношения Например, Курчевский и художник Алина Спешнева в «Моем зеленом крокодиле» сплетали историю любви, полную светлой печали, из кружев и ткани. Горизонты возможностей анимации представлялись необозримыми. Да и Качанов с художником Леонидом Шварцманом исполненную печалью комедию «Варежка» в буквальном смысле вывязывали из шерсти и разнофактурной материи. И когда шерстяной щенок Варежка, безвольно повисает на детской горке, зацепившей петлей, зритель искренне горюет, сочувствуя . шерстяной варежке

В 1980 х в режиссерскую группу кукольников влились одаренные индивидуальности Сергей Олифиренко («Как Ниночка царицей стала», 1990; «Машенька», 1992), Наталья Дабижа («Ваня и крокодил», 1984, «Одинокий рояль», 1986), Мария Муат («Влюбчивая ворона», 1988; «Античная лирика», 1989) и другие. Поразительно мудрые поэтические и философские этюды той поры не сложились бы без участия талантливых художников Сергея Алимова, Алины Спешневой, Анатолия Савченко, Ильдара Урманче, Юло Соостера, Юрия Нолева Соболева, Франчески Ярбусовой, Владимира Зуйкова, Нины Виноградовой, Юрия Батанина В иных картинах высокое художественное качество перевешивало режиссерские находки

В фильмах нового времени доминировало исповедальное начало Из мультипликаторов в режиссуру пришел Юрий Норштейн, и отечественная анимация обретает Автора, строителя фильма как мироздания. Фильмы режиссера «Лиса и Заяц» (1973), «Цапля и Журавль» (1974), «Ежик в тумане» (1975), «Сказка сказок» (1979) — самостоятельные планеты, одушевленные и обжитые фантазией художников. Зрители и сегодня, и завтра будут совершать полеты на эти планеты

Авторское анимационное кино, которое справедливо сравнивают с исповедальной прозой, поэзией, живописью 1960-х, выражено и в мастерском использовании всех образных средств и технологий киноискусства

«Союзмультфильм» превратился в планету анимации, каждый из ведущих режиссеров создавал собственный мир. В 1973 году в режиссуре дебютировал Эдуард Назаров. Он сочинял свое кино неторопливо, ответственно, каждый кадр его кино уникален Кульминацией мучительного творчества стали народные хиты «Жил

Винни Пух
персонажи на целлулоиде
реж. Федор Хитрук
худ. Эдуард Назаров
Владимир Зуйков

→
Ежик в тумане
реж. Юрий Норштейн
худ. Франческа Ярбусова

1

2

3

1 / **Котенок по имени «Гав»**
фрагмент раскадровки
реж. Лев Атаманов
худ. Леонид Шварцман

2 / **Крокодил Гена**
эскиз к фильму
худ. Роман Качанов
реж. Леонид Шварцман

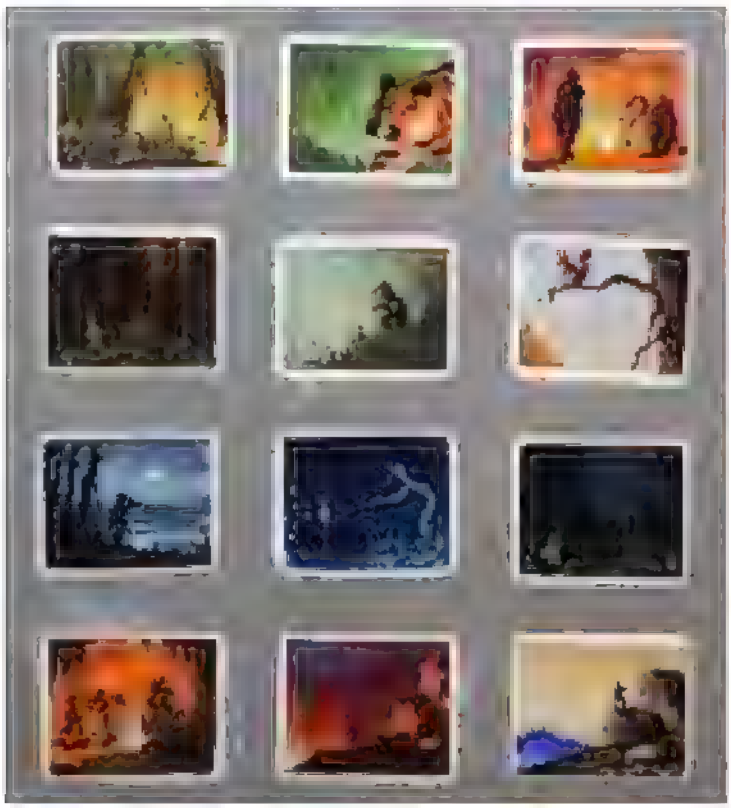
3 / **Лошарик**
эскиз
худ. Тамара Полетика
реж. Иван Уфимцев

4 / **Ну, погоди!**
фрагмент раскадровки
реж. Вячеслав Котеночкин, худ. Светозар Русаков

5 / **Сердце храбреца**
раскадровка
реж. Геннадий Филиппов, Борис Демьян
худ. Владимир Дегтярев, Валентина Весельчакова

6 / **Мой зеленый крокодил**
эскиз
худ. Алина Спешнева
реж. Вадим Курчевский

4



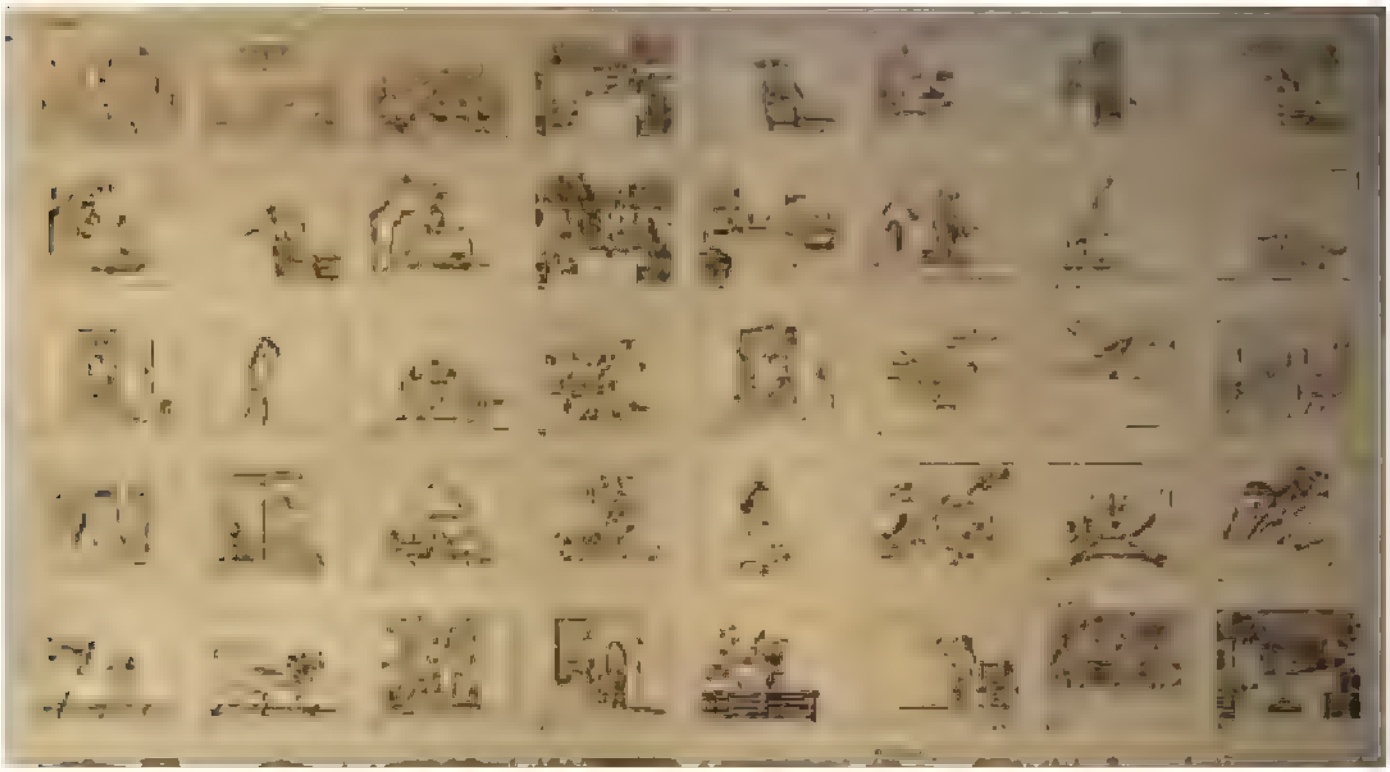
5

6

Жил-был пёс
реж. Эдуард Назаров,
худ. Алла Горева

↓

Жил-был пёс
раскадровка
реж. Эдуард Назаров,
худ. Алла Горева



был пес» (1982), «Путешествие муравья» (1983), «Мартынко» (1987). В основе образа художественной мысли Назарова — тонко заточенный грифель; энергия рисунка пульсирует с экрана, воплощаясь в запоминающихся характерах и гомерически смешных гэгах. А насмеявшись, зритель остается один на один с мыслями, навеянными мудрым назаровским кино.

На Открытом фестивале анимационного кино в Суздале рейтинг, составленный по опросам 100 профессионалов, выявил лучший российский фильм за 100 лет «Жил-был Пес» Эдуарда Назарова, действительно одно из самых гармоничных, светлых и печальных произведений анимационного искусства.

В те же годы Леонид Носырев начал снимать эпический цикл северных сказок. Его красочные изыскания пропитаны колоритом и юмором особенного, меткого слова Шергина и Писахова, наполнены федоскинской живописной традицией, поэзией Русского Севера и раскованной современной пластикой («Не любо — не слушай», 1977; «Волшебное кольцо», 1979, «Архангельские новеллы», 1986).

Андрей Хржановский вдохновлял экран пушкинскими строками, обогащая изобразительный строй ритмом, чернильной графикой, игрой рифм, язвительной иронией и невыносимой горечью и печалью.

Рядом работали настоящие кудесники Анатолий Петров, Идея Гаранина, Валерий Угаров. О каждом из этих мастеров можно писать исследовательские работы. Собственно настоящая школа «Союзмультфильма» всегда складывалась как разнофактурная многоцветная мозаика, и каждый из мастеров вносил в общую палитру свою краску, особенное мастерство.

Для работ студии характерно поразительное разнообразие техник: графика, живопись, перекладка, объем, песок, бумага и т. д. Это не конвейер, но ручная работа — то с рукописями Пушкина, то с шедеврами мировой живописи, то с воздухом и туманом, а то с колыхнувшимся и замершим камышом или с мягким графитовым штрихом.

Рядом с поколением оттепели продолжали работать классики. Снежко-Блоцкая, Амальрик, Полковников, Дежкин, сестры Брумберг, Иванов-Вано, Атаманов внесли свою лепту в обновление советской анимации и в то же время не позволили разорваться единому, живому, диалектическому процессу развития.

Студия была самостоятельным миром: фабрикой и мастерской. Здесь работали несколько сотен человек. Конечно, шедевры оставались айсбергами на фоне потока вполне крепких, средних, а порой и откровенно слабых картин.

Как грибы с горохом воевали
реж. Иван Аксенчук
худ. Виктор Нилитин

Летучий корабль
реж. Гарри Бардин
худ. Тамара Гвиниашвили

Охота
эскиз, типажа и сцена
реж. Эдуард Назаров
худ. Юрий Батанин
Людмила Кошкина

На рубеже 1960–1970-х вышли народные бестселлеры, поклонники которых исчисляются десятками миллионов: «Бременские музыканты» (1969) Инессы Ковалевской, тетралогия о Чебурашке Романа Качанова (1969–1983), «Ну, погоди!» Вячеслава Котеночкина (1969–1994), дилогия о Карлсоне Бориса Степанцева (1968–1970), серия фильмов Федора Хитрука о Винни Пухе (1969–1972), «38 попугаев» Ивана Уфимцева (1976–1991). Зрители полюбили анимацию, стали появляться мегапопулярные мультзвезды, и даже некоторые режиссеры, например Котеночкин, обретали всесоюзную известность.

С 1969 года закрутилась-завертелась «Веселая карусель». Этот сборник стал настоящей кузницей режиссуры, из которой вышло не одно поколение мастеров. Среди них вдохновитель и мотор альманаха Анатолий Петров, Леонид Носырев, Геннадий Сокольский, Валерий Угаров, Галина Баринова, Эдуард Назаров, Гарри Бардин, Александр Горленко, Наталья Орлова, Леонид Каюков, Александр Давыдов и другие.

В 1980-х продолжались эксперименты по освоению пространства возможностей профессии. Гарри Бардин изобретал миры с помощью разных, казалось бы, чужеродных анимации фактур. Он использовал не только пластилин, но и самые прозаические бытовые предметы, превращая их в символические персонажи («Конфликт», 1983, «Брэк», 1985, «Банкет», 1986, «Брак», 1987).

Непредсказуемость пластических метаморфоз в фильмах Бардина превращалась в динамически развивающуюся мысль. Бесстрашно оперируя вилкой и ножом, мотком проволоки, веревкой и спичками, автор размышлял о причинах войн, о сути человеческих взаимоотношений.

Идея Гаранина колдовала с перекладкой, куклами, комбинированными съемками в недетских экранизациях Карамзина («Бедная Лиза», 1978) и Гарсиа Лорки («Балаган», 1981), японской сказки («Журавлиные перья», 1977), Киплинга («Кошка, которая гуляла сама по себе», 1988). Многолетнюю филигранную работу с образами греческой мифологии, своего рода одушевленную археологию, вел Анатолий Петров («Геракл у Адмета», 1986; «Рождение Эрота», 1989; «Дафна», 1990).

Его искания продолжила Галина Баринова, снявшая в 1986 году поэтическую фантазию на тему старинной баллады «Когда песок взойдет». Борис Степанцев осуществил на студии «Экран» давнюю мечту, снял романтическую феерию по мотивам «Алых парусов» Грина – фильм «Ассоль». Совмещение игрового и анимационного кино происходило здесь с помощью новейших видеотехнологий. Этот фильм можно было бы считать началом и предтечей компьютерной эры в российской анимации. Жаль, эксперименты Степанцева в свое время не были продолжены.

Лиса и Заяц
эскиз
худ. Франческа
Ярбусова
реж. Юрий
Норштейн

↓
Маугли
эскиз типажа
реж. Роман
Давыдов, худ. Петр
Репкин, Александр
Виноградов

Геракл у Адмета
реж Анатолий Петров
худ Людмила Лобанова

Кажется, что анимационному кино все под силу. Жанровому простору нет предела философские притчи, развернутые социальные метафоры, трагикомедии, сатирические миниатюры, поэтические эссе, романтические баллады Семимильными темпами развивались различные технологии Работать в анимации стало не только интересно, но и престижно. Оправдывалась формулировка Эйзенштейна, заметившего, что «мультипликация — самая бесшабашная поисковая отрасль кино»

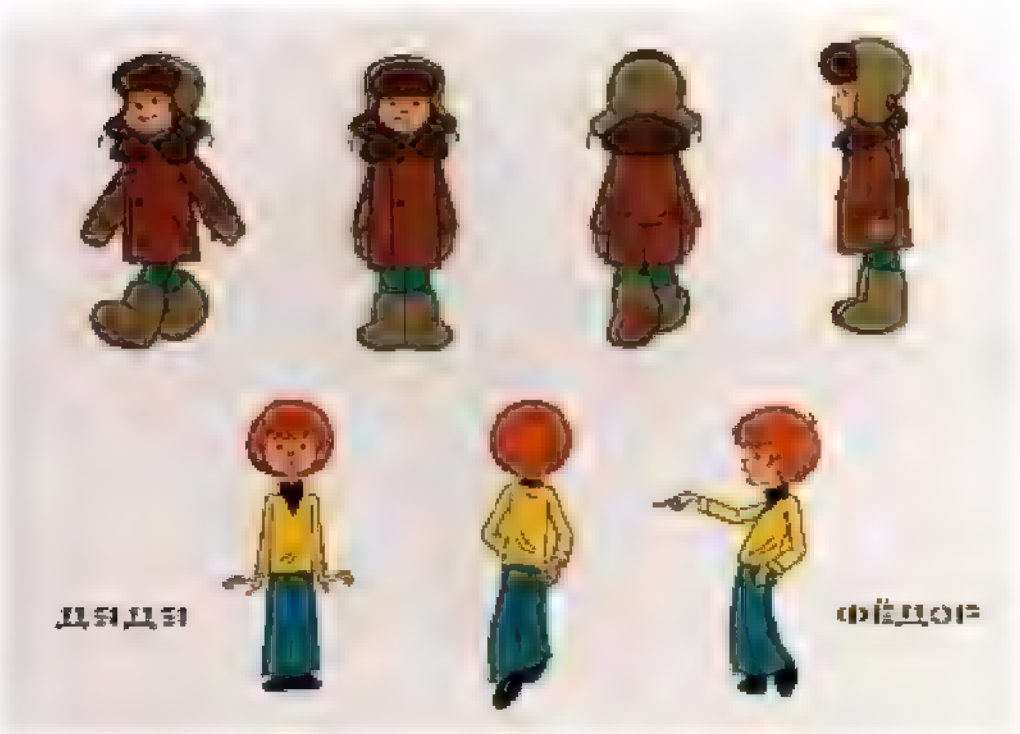
В 1970 году на экранах появились первые работы «Мультгелефильма» (студии, входящей в состав творческого объединения «Экран»). На протяжении четверти века студия бесперебойно выпускала картины разного качества. Среди них хиты «Пластилиновая ворона» и заставка «Спокойной ночи, малыши» Александра Татарского и Игоря Ковалева, «Падал прошлогодний снег» Татарского, популярные сериалы о Коте Леопольде Анатолия Резникова (первый фильм был сделан в 1975 году), о Великолепном Гоше, бароне Мюнхгаузене, Фунтике

В рамках жесткой телевизионной структуры авторам студии было весьма сложно отстаивать разнообразие и самобытность почерков. Но они пытались сделать фильмы любимыми и запоминающимися, современными Таковыми стали «Домовенок Кузя» (Аида Зябликова), «Про Матвея Кузьмича» (Дмитрий Наумов и Валентин Телегин), «Большой секрет для маленькой компании» (Юлиан Калишер). Некоторые картины, такие как «Человек и его птица» Анатолия Солина, сразу были отправлены на полку

Студия работала вплоть до середины 1990 х годов (последняя лента студии «Суровые законы моря» снята Марианной Новогрудской в 1995 году). Александр Федулов, художник мощнейшего дарования, снимал картины по произведениям Арво Валтона («Разрешите пройти», 1987, «Наедине с природой», 1988; «Бочка», 1988), Хулио Кортасара («В тишине» 1989), Александра Введенского («Потец» 1991). Его фильмам свойственны бытописательство, преображенное в метафизику, способность поэтизировать самые прозаические вещи,

Начиная с 1970 х рисованные и кукольные фильмы создают режиссеры и художники Свердловской киностудии. В 1980 1990 х здесь сложился блестящий творческий коллектив. Мировое анимационное сообщество узнало имена Владимира Петкевича, Александра Петрова, Валерия Фомина, Алексея Караева, Оксаны Черкасовой, Валентина Ольшванга, Сергея Айнутдинова и других замечательных уральских искусников. В 1992 году Александр Петров снял «Сон смешного человека»,

Трое из Простоквашино
эскиз типажа и сцена
реж. Владимир Попов, худ. Левон Хачатрян, Аркадий Шев, Николай Ерыкалов



246 **Дорожная сказка**
реж. Гарри Бардин
худ. Елена Федорова

предприняв небывалое по храбрости живописное путешествие в бездны сознания и бессознательного героя одноименного произведения Достоевского.

В 1988 году в СССР начали организовываться негосударственные студии, которые были мобильными, формулировали собственную художественную программу и активно привлекали молодых творцов. Александр Татарский и Игорь Ковалев благодаря закону «О кооперации» создали первую независимую студию «Пилот». Идеологи «Пилота» не переманивали союзмультфильмовцев, они лепили свое кинопредприятие с чистого листа. Костяк пилотовцев составили выпускники школы, которую Александр Татарский основал во время работы на телевидении.

1989 год — знаковый для новой российской анимации. Высшие курсы сценаристов и режиссеров выпустили звездную мастерскую, новую генерацию аниматоров: Михаил Алдашин, Александр Петров, Михаил Тумеля, Иван Максимов, Сергей Айнутдинов и другие. В этом году были созданы авторские работы свежего режиссерского призыва: «Корова» Александра Петрова, «Его жена курица» Игоря Ковалева, «Сапожник и русалка» Валерия Угарова, «Подружка» Елены Гаврилко, «Фру 89. Жертва» Сергея Айнутдинова. В этих фильмах предпринято глубоководное погружение в экзистенциальные проблемы, балансирующее по зыбкой грани реальности и сновидения. Мир абсурда смешивался с действительностью благодаря тотальной игре. В том же году сочинены первые сборники

«Лифт» «Пилота». Пульсирующий стиль студии стал самым восприимчивым, адекватно реагирующим на непредсказуемую реальность.

Наконец, в знаменательном 1989 году открылся первый Всесоюзный фестиваль анимационных фильмов «Крок» (в переводе с украинского — «шаг»), который трансформировался впоследствии в международный, единственный на территории СНГ, форум анимации класса «А». Для многих российских мультипликаторов именно «Крок» стал трамплином в высшую мировую анимационную лигу. Фестиваль создает особую негламурную атмосферу коллегиального дружелюбия, профессиональной дискуссии и дает возможность погрузиться в контекст актуального мирового одушевленного кино.

Итак, краткая история отечественной анимации доперестроечного периода дает нам поучительные уроки, которые, увы, оказались недоученными. Я говорю о ключевой проблеме преемственности, способности вычитывать в работе предшественников важнейшие постулаты и, отталкиваясь от них, споря с ними развивать язык анимации — сложнейшего вида искусства.

Рожденная благодаря изобретательной энергии таких творцов, как Старевич, мультипликация с первых же шагов опиралась и на энтузиазм просвещенного продюсера Ханжонкова. С момента своего появления отечественная мультипликация стремилась быть интересной зрителю — не угождать, не потрафлять вкусам, но жить в ритме своего времени, быть актуальной, взволнованно говорить на болевые для общества темы, а не замыкаться в оболочку самовыражения, самокопания, ведущего в тенеты однообразного серого кино.

«Познание жизни — неразрывно, — писал Сергей Эйзенштейн. — Строительство жизни — пересоздание ее». То же можно сказать об анимационном процессе, который должен развиваться непрерывно. У нас же анимационное кино практически всегда существовало под прессом запретов идеологических, политических, экономических, художественных, возрастных. Чуть ли не на каждом этапе эволюционное развитие насильственно прерывалось: то указом, то войной, то кризисом, то рыночным беспределом. Между прочим, союзмультфильмовский худсовет, состоявший из профессионалов и названный Норштейном «держателем художественных акций», по сути, и определял стратегию развития студии. В постсоветскую эпоху каждое поколение вынуждено начинать с белого листа, не учитывая накопленного опыта мастеров. И это изобретательство простеньких велосипедов весьма ощутимо в программе национального суздальского смотра. К тому же система «тендерного финансирования» превращает уникальное творчество в конвейер никому не нужной «продукции».

Даже во времена тотальной кустарщины мультипликаторы стремились создать мощное производство, которое не отменяло бы штучного авторского творения. Вот и сегодня аниматоры мечтают создании анимационной индустрии, серьезном профессиональном обучении, а главное — о преемственности — как о самом важном и необходимом факторе развития.

Остров
реж. Федор Хитрук, худ. Эдуард Назаров, Владимир Зуйков

Девяностые /

Пейзаж с можжевельником

Можжевельник – растение вечнозеленое, на редкость скромное в своих притязаниях на воду и солнце. И что бы, вы думали, из него делают? Эфирные масла и карандаши. Вот она, зацепка, точнее остро заточенный грифель, выпроставшийся из мягкого карандашного ствола и точно указующий искомое направление размышлений.

Анимация – экранный эфир, просочившийся сквозь эскизы, созданные с помощью можжевеловых карандашей, на пленку. Самый скромный, непритязательный вид кинематографа. Аниматору не нужны огромные массовки, многотонная аппаратура, дальние экспедиции. Лишь каторжный труд. Так было всегда, даже когда кинематографические братья по разуму, возлюбленные всеми правителями создатели игровых фильмов процветали на удобренной государством плантации советского кино.

«Пейзаж с можжевельником» («Школа изящных искусств. Пейзаж с можжевельником», 1987) – название одной из картин Андрея Хржановского, классика оттепельной волны, путешественника за прочерченные традицией и канонами горизонты анимации, исследователя новых средств оптической культуры. Энергия фильмов Хржановского – в действенном сопряжении, очевидном и невероятном взаимном перетекании живописи, литературы, музыки.

Это ощущение незамкнутой художественной системы координат показательно проявилось в середине 1990-х годов в работах режиссеров нового поколения, сформированного реформаторскими ветрами и воспринявшего в качестве первой заповеди любимый постулат создателя возрожденческой «Стеклянной гармоники» Андрея Хржановского: «кино для медленного чтения».

Но прежде вспомним, какой была обстановка в стране. В 1990-х на фоне жесточайшего тотального кризиса произошла своя революция, мало кем замеченная из сторонних наблюдателей. В шквале перестроечных торнадо рухнули две главные, монументальные, как скульптура Мухиной, студии страны – «Союзмультфильм» и «Мультелефильм». И если авторы игрового кинематографа активно занялись мучительным выколачиванием денег из государства и новых капиталистов, то аниматоры – те, кто не поддался соблазну уйти из нищей профессии, – попрятались по своим каморкам, дабы с увлеченностью алхимиков продолжать изобретать кино на коленках. А что им оставалось делать? Этот вынужденный уход в художественные скиты (нередко весьма отдаленные от столичного шума) оказался интереснейшим опытом – провокацией новых эстетических открытий.

→
Русалка
реж. Александр Петров

Рождество
реж. Михаил Алдашин
худ. Зоя Трофимова
Михаил Алдашин

Государственное реформирование всех сфер и устоев сказалось на анимационной отрасли столь существенно, что не заметить этих перемен невозможно. Впрочем, политические перемены в России, как правило, самым печальным образом отражаются на сферах гуманитарных. Отчего то у нас первыми жертвами преобразований традиционно становятся искусство и наука.

В 1990-х государство практически отказалось обеспечивать жизнедеятельность отрасли, и в результате анимация с трудом влачила жалкое, голодное в буквальном смысле существование (многие группы работали без зарплаты, питались на студиях сообща — так было экономней). На фоне общего культурного кризиса, часто и не без оснований называемого «культурным геноцидом», наименее защищенные области кино, прежде всего анимация, оказались достойными занесения в Красную книгу.

Абсолютный минимум фильмов зафиксирован в середине 1990-х. Помощи государства хватало лишь на несколько коротких работ. Составные этой сокрушительной драмы, обвала производства общеизвестны: полное отсутствие серьезной государственной заинтересованности и финансовой, материальной, технологической базы. Добавим к этому разрушение проката, скорое или медленное умирание госстудий, прежде всего «Союзмультфильма».

Начался отток профессионалов за рубеж, в результате чего не только уехали талантливые режиссеры, но и исчезло среднее профессиональное звено — аниматоры, прорисовщики, заливщики, мастера кукол, а также критически истончился слой дебютантов.

Угасанию сопротивлялись прежде всего мэтры, закаленные в битвах с идеологической машиной прошлого, «дети оттепели». Не прекращал работы Юрий Норштейн, лишенный спасательного круга — государственной поддержки (в будущем он научится вовсе обходиться без помощи власти). Создал свою студию «Стайер» Гарри Бардин. В то же время киноклассики Хитрук, Назаров, Норштейн и Хржановский объединились в школу-студию «ШАР», помогая молодым дарованиям доводить дебютные проекты до уровня уникальных художественных образцов. Опусы дебютантов «Аттракцион» и «Гагарин» получали престижнейшие награды. А первая негосударственная студия «Пилот» пыталась наладить индустриальное производство.

Как это и бывает в драматичные времена, кризис 1990-х продемонстрировал скрытые жизненные силы анимации, вызвав мощь сопротивления ее организма. В эту трудную пору не только выстаивали сильнейшие, но и рождались новые студийные организмы, такие как «Аргус-фильм», «Классика» и другие.

Несмотря на общее депрессивное настроение отрасли, 1990-е, особенно вторая половина десятилетия, оказались временем проснувшихся надежд. Ростки новой оттепели российской анимации завязывались именно в это непредсказуемое сумрачное время.

В 1997 году на втором Открытом российском анимационном фестивале в Тарусе неожиданно обнаружилось, что мультипликация не только не исчезла с лица российской земли (была даже идея устроить акцию ее всенародных похорон), но, напротив, обнаружила недюжинные силы для сильнейшего творческого рывка. Фестиваль превратился в незабываемый фейерверк фильмов, событий, новых имен, жанров и стилей, способов пластического видения, определяющих дальнейшие векторы развития искусства.

На фоне явно растерянного, побледневшего игрового кинематографа, осунувшегося в тисках экономических и политических неурядиц, аниматоры обратили на себя небывалое внимание. О современных фильмах заговорили не только на страницах специализированных изданий, но по телевизору. Про анимацию вспомнили газеты и журналы самого широкого профиля, такие как «Коммерсант», «Известия», «Матадор», прежде не замеченные в слабостях по отношению к душевно озабоченному виду искусства.

Бурный всплеск новой жизни анимации стал основанием для очевидного вывода о формировании немногочисленного, но мощного творческого потока художников, который можно назвать поколением. В истории анимации 1996 год обозначил перелом, наметил, как теперь становится очевидно, последующие успехи. О себе заявила генерация зрелых самостоятельных творцов, обративших на себя внимание мирового мультсообщества.

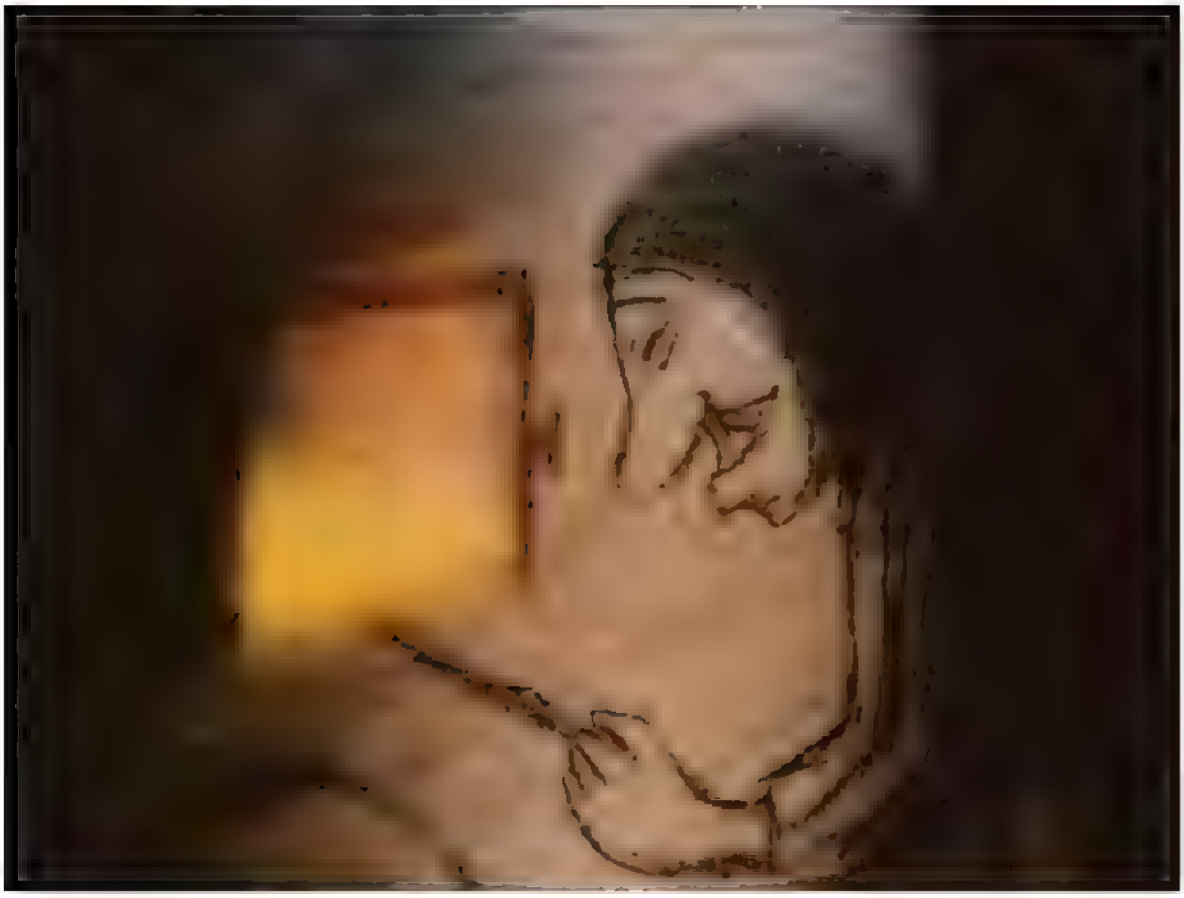
Исследуя работы пришедших в режиссуру Александра Петрова, Игоря Ковалева, Михаила Алдашина, Михаила Тумели, Оксаны Черкасовой, Ивана Максимова и присоединившихся к режиссерскому клану следом за ними Андрея Золотухина, Валентина Ольшванга, Михаила Лисового, Алексея Демина, можно отметить целый ряд стилевых признаков, определяющих особенности этого поколения. Безусловно, лицо поколения составлено из индивидуальных запоминающихся черт, присущих личностям, создающим собственный стиль, почерк. Но тем интереснее рассмотреть очертания общей пластики, единой тени, отбрасываемой столь разными способами видеть мир и отражать его средствами экранной живописи.

На тарусском фестивале 1997 года жюри, состоящему сплошь из классиков, не хватило призов. Еще бы, представьте, сколь труден выбор между «Рождеством» и «Русалкой», «Бабушкой» и «Розовой куклой»! Тогда Норштейн вытребовал у оргкомитета дополнительный приз, назвав его «За эстетический прорыв», и справедливо вручил Валентину Ольшвангу за страшноватую и вроде бы кое-как нарисованное эссе «Розовая кукла».

Анимация этого поколения — дама скупая во всех отношениях. Она не тратит понапрасну слов, диалогу предпочитая паузу. Режиссеры преднамеренно ограничивают себя наперсточным пространством, где умещается метафорический образ мира, где мельчайший жест, движение ресниц, намек напитаны силой эмоционального всплеска, откровения.

В «Бабушке» (1996) Андрея Золотухина это может быть балкон, с которого взлетает мальчик — балкон детства как взлетная площадка для целой жизни. У Оксаны Черкасовой баня, дышащее паром и огнем живое существо, превращается в драматический символ течения жизни.

Бабушка
реж. и худ. Андрей Золотухин



Нюркина баня
реж. Оксана Черкасова
худ. Андрей Золотухин

В «Нюркиной бане» (1995) крестят новорожденного, правят невесту к свадьбе, лечат, заговаривают, отпевают. В «Розовой кукле» (1997) Валентина Ольшванга пятачком, вбирающим в себя весь мир театр, становится пианино. В его жутковатую, испещренную струнами бездну ныряет за своей хичкоковской куклой непредсказуемая фон триеровская девочка. Само детство становится временем, когда страхи заполняют, заштриховывают черным не только детскую комнату, но и душу ребенка.

Фильмы 1990-х объединяет усилие вглядеться в нечто обыденное, знакомое и под микроскопом рассмотреть в нем важную тайну. Поэтому в картинах той поры так много крупных и сверхкрупных планов. Для анимации, существующей десятилетиями в основном на общих и средних планах, — это новая и характерная тенденция времени.

Два сосуда, реальность и фантазия, перетекают один в другой, щедро сообщаясь друг с другом. Сон принаряжается явью, грезы и реальность становятся практически неотличимыми близнецами. Никто не скажет точно, упал ли действительно с балкона мальчик в «Бабушке» или ему это пригрезилось. Действительность словно заболевает, у нее поднимается температура, вся она превращается в горячечный бред — как роман чистого отрока с грешной русалкой в фильме Александра Петрова «Русалка» (1996).

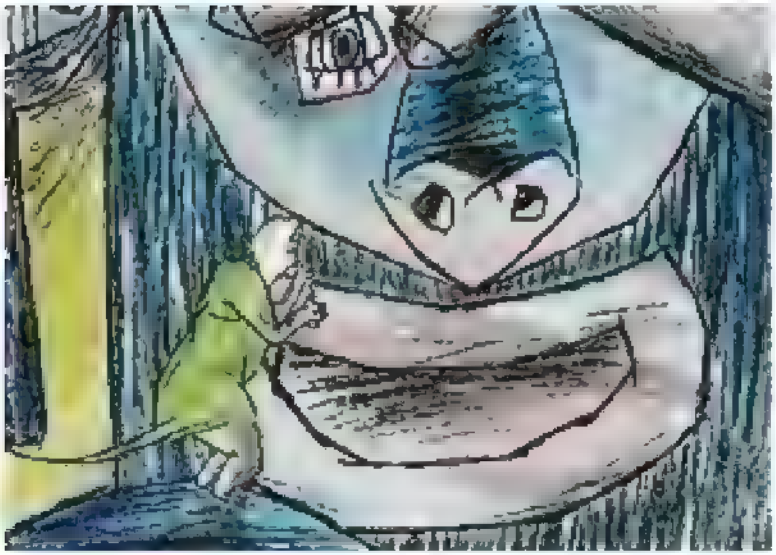
В какой-то момент зритель обязательно потеряется на бликующем неверными знаками перепутье и, путаясь в неуверенных догадках, будет блуждать в зыбком тумане неопределенности. Эта эфирная степень условности возникает не из абстрактной фантазии, а из концентрации сгущенной реальности. И скромное, показательно ученическое изображение взрывается шквалом страсти, живописной мощи, краска буквально закипает, пенится на экране.

Нет равных Александру Петрову в преломлении смятенных чувств, освобожденных из густо исписанного маслом полотна экрана в переливающийся эмоцией

рукотворный мир. Мощности живописного темперамента тесно на экране, и она выплескивается, истекает, сочится сквозь его поры. Речь идет об авторах, создающих собственный стиль, обладающих своим почерком, разрабатывающих свое технологическое поле. Тем интереснее определить связующие нити, проникающие и прошивающие эти самостоятельные художественные миры.

За редким исключением путь в режиссеру ведет из мастерской художника. Художник — исполнитель чужой режиссерской воли — перерастает в демиурга, способного сплавить, сотворить в масштабах короткого метра целостный мир. Более того, именно художественное впечатление чаще всего становится импульсом к созданию фильма. Каменные фрески XIII века спровоцировали Михаила Алдашина на вольную и вместе с тем строгую фантазию на темы библейских сюжетов. «Рождество» (1995) — одно из ярчайших анимационных событий 1990-х. Алдашин ограничил фантазию простодушием. Возникла запоминаемая, безыскусная, скромно раскрашенная графика, ставшая на удивление адекватным воплощением «высокой простоты» (термин Ю. Норштейна) библейского текста. Обращение к пластам уральского фольклора, дальневосточного эпоса определило вектор поисков Оксаны Черкасовой. Она бесстрашно ныряет в глубокие воды искусства чукчей, нивхов, работы ее обретают неведомую сегодня наивность, чистоту и чуткость в восприятии мира. Она макает кисть в плач и, смешав его с древними заговорами, пестушкой, растягивает кожу экранного полотна в мерцающую, укрытую за временными пластами музыку народного сознания.

Нюркина баня
эскиз худ. Андрей Золотухин, реж. Оксана Черкасова



Притча о мыши
реж Елена Гаврилко
худ Юрий Батанин

Орнаменты нивхов, как тайнопись, кодирующая миро ощущение древних племен, впечатались и в почерк Андрея Золотухина, который долгое время работал с Оксаной Черкасовой в качестве художника. Наряду с Валентином Ольшвангом, Валентином Караевым, Владимиром Петкевичем, Сергеем Айнутдиновым он определил векторы творческих поисков знаменитой свердловской анимационной школы, пожалуй, самой мощной в стране в 1990-х годах.

Режиссерские дебюты Золотухина и Ольшванга отличались своеобразной, новаторской, аскетичной манерой. Обе истории, «Бабушка» и «Розовая кукла», — путешествие в подсознание в поисках по утраченному. Ностальгия по детству, сконцентрированная на кончике остро наточенного карандаша.

Условное жанровое определение фильмов довольно точно портретирует их настроение. «Розовая кукла» Ольшванга — саспенс, рожденный в темной детской под одеялом. «Русалка» Петрова — баллада. «Нити» Максимова — ироническая притча. «Нюркина баня» Черкасовой — заговор. «Бабушка» Золотухина — фильм-сновидение. Атмосфера «Розовой куклы» нагнетается не только бесстрашным в откровенности, головокружительным падением в тенеты детского подсознания, но и взнервленным рисунком, похожим на детские каракули. И нежно розовый цвет чепчика новорожденного постепенно закипает в бурый цвет крови. «Бабушка» — еще более лаконичный, минималистский фильм. Белый лист и простой карандаш, рисунок стилизован под небрежные этюды с едва намеченным фоном, линия движения чуть скошена, надломлена еле ощутимой неправильностью.

Намеренная невыверенность, судорожность жеста, движения — суть живого дыхания подлинной жизни. Об этой божественной ошибке говорит Норштейн, которого почитает в качестве учителя это поколение художников. От прикосновения карандаша к белому листу вздрагивает пульсирующее пространство белого мира в «Бабушке». В соединении белого с белым сгущена палитра мироздания. А едва заметные, тончайшие прожилки цвета даруют белой материи ощущение жизни. Как тут не вспомнить белый лист, которого, как ребенка, баюкает норштейновский Волчок.

В работах режиссеров 1990-х особенность интонации возникает из контрапункта внутренней свободы, вольной импровизации и устойчивой материи (матери) — из литературной (Библия, Достоевский, Гоголь, Платонов, Кожушаная) или живописной (фольклор, барельефы раннего Возрождения, эксперименты Миро, Эберта, Пикассо) основы. Мера условности вытекает не из волшебного зазеркалья придуманного сюжета, а из самой концентрированной атмосферы мира реального («Нюркина баня», «Бабушка», «Розовая кукла», «Русалка»).

Авторов интересует не столько сюжет, сколько комментарии к нему, рожденные энергией памяти, энергией преображения слова в животрепещущую картинку. Между текстом и его образным отражением складываются тонкие непростые взаимоотношения. Сценарная фраза, слово, пауза обретают не столько визуальный буквальный смысл, сколько способность к неожиданной пластической трансформации. Слово набухает, наливается краской и выливается на экране в звонкий, эмблематичный визуальный образ. Вспомним хотя бы танцующую на кривеньких с раздутыми венами ножках лихую и прекрасную бабушку в фильме Андрея Золотухина.

Фильмы становятся авторскими не только в привычном понимании субъективного личностного взгляда на мир, но в буквальном смысле. Они придумываются, рисуются, монтируются, бусинка к бусинке нанизываются пальцами создателей на нить их замысла.

Конечно, этот авторский почин вызван прежде всего печальной необходимостью выживания в антигуманных условиях кризиса. Разбросанные по городам и весям аниматоры вынуждены в своих каморках делать кино наедине с собой. Но, как и возникшая в свое время идея бедного театра, идея творимой на коленках анимации приносит и свои очевидные плоды.

Новое поколение творцов увлечено стремлением самостоятельно, без посредников, артикулировать на экране выстраданную идею, разминать в пластике

замысел, вести его за руку от первой строчки синопсиса до финального титра. Оттого их фильмы наряду с эстетической новизной несомненно обладают особым энергетическим зарядом. Они чувственны, в них плотность образности на квадратный сантиметр экрана повышается градусом собственных болевых ощущений

Среди работ 1990 х много автобиографических лент И одиночество девочки в «Розовой кукле», и горечь потери близкого в «Бабушке», и невидимое пограничье жизни и смерти в фильмах Оксаны Черкасовой — это шлейф драматических безутешных детских ощущений, которые создатели фильмов чувствуют за своей спиной «Анимация есть объективизация предельной субъективности», — замысловатая формулировка Хитрука как никакая другая характеризует фильмы этой поры

Картины художников этой волны лишены лессировок, отглаженных воротничков аккуратной фазовки и заливки. У них мало общего с глянцевой диснеевской продукцией. Напротив, шероховатость, ощущение случайного прикосновения кисти, карандаша, движения света — их общий эстетический признак Отсюда пойманное Оксаной Черкасовой ощущение сюиминутности, спонтанности, сбитого с ритма пульса — в мимике, небрежном штрихе, будто бы случайном звуке

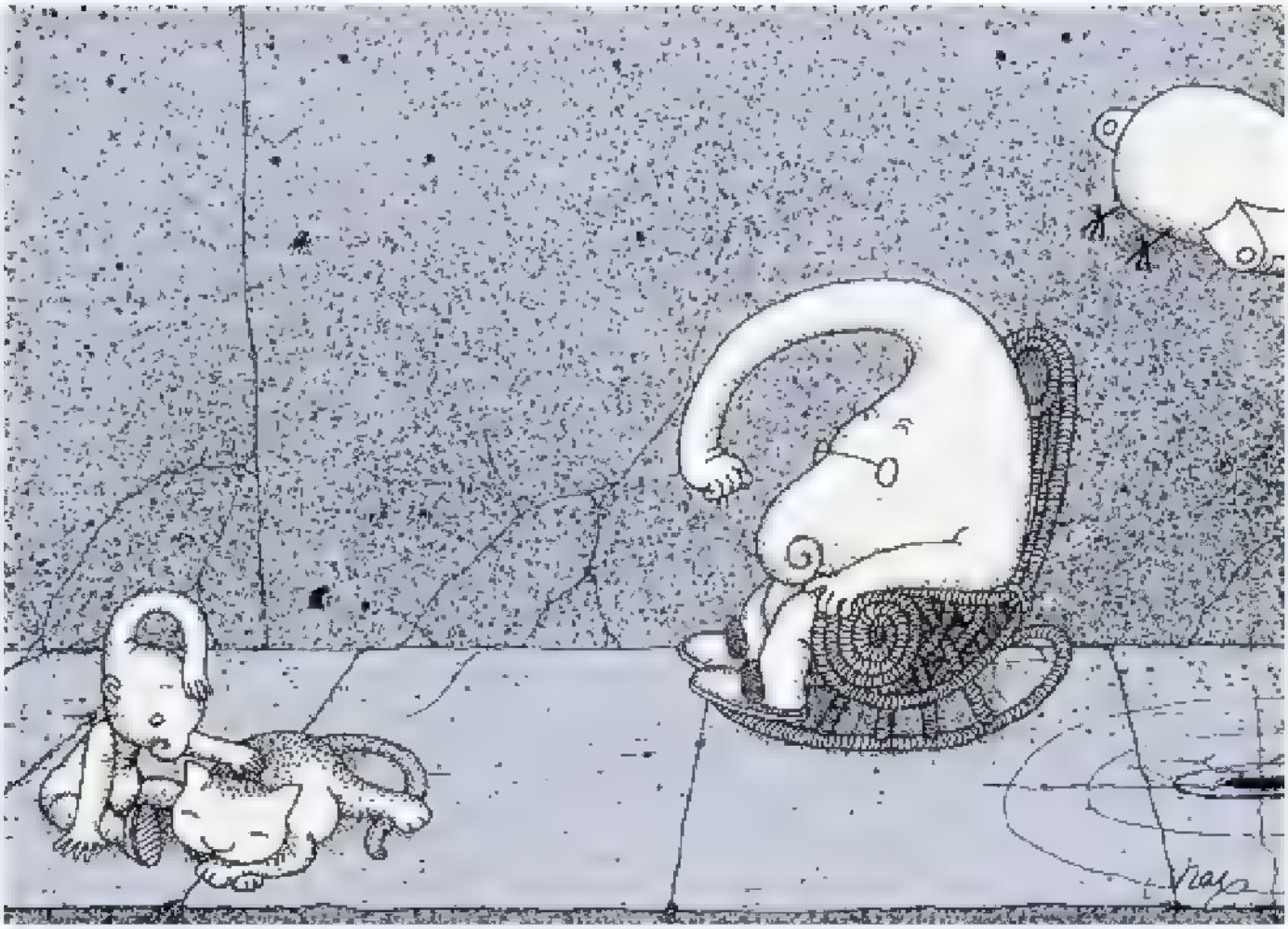
Прелесть этих небольших анимационных эссе в том, что, давно вышагнув за рамки обычного мультфильмовского визуального анекдота, они не претендуют на роль послания к человечеству. При этом Михаил Алдашин, Иван Максимов, Оксана Черкасова, Александр Петров, Алексей Кораев, Валентин Ольшванг, Андрей Золотухин, Алексей Демин, Михаил Лисовой, Сергей Айнутдинов, Юрий Черенков и Игорь Ковалев сочиняют с помощью карандаша, пера, пальцев, компьютера не столько конкретную историю, сколько мир, ее воплотивший. В их фильмах нет периферии, служебных или трафаретных фонов, дежурно раскрашенного задника Наоборот, сама бесконечная периферия становится центром изображения, аккумулируя дыхание бесконечной вселенной. Да что художнику вселенная? Всего лишь материал для лепки исповедальной истории

Персонажи лишены обычной мультипликационной исключительности. Эликсир магии настоян на подробнейшей психологической нюансировке. Такая попытка психоанализа дает импульс к рождению на экране по-настоящему крупного гротескного, трагифарсового образа, на мой взгляд, одного из интереснейших анимационных персонажей десятилетия — бабушки в одноименном фильме Андрея Золотухина

Предметная среда фильма одушевляется в процессе погружения во вроде бы незначительные мелочи, которые в приближении оказываются и не мелочами вовсе, но одухотворенным пространством. Михаил Алдашин показательно снижает библейский пафос до милых сердцу, ласкающих глаз зрителя подробностей На них, как на парашютиках, с заоблачных постаментов евангельский сюжет спускается на мягкую травку почти бытовой, реальной, но тем не менее божественной и одновременно человеческой истории

В крошечном фрагменте, как в молекуле, может отражаться общая семантика картины рыбка, сверкая, бьется в жемчужных острых зубах русалки, Мария перед купанием божественного младенца локтем проверяет температуру воды в тазике — не застудить, не ошпарить бы ребенка в «Рождестве». Дождь из гвоздей струится на условную землю в «Нитях», гроб оживает в кошмарном сне девочки из «Розовой куклы».

Розовая кукла
реж и худ Валентин Ольшванг



5/4
реж. и худ. Иван Максимов

Стилистика предшествует грамматике. Поступательность действия тонет в потоке иноговорения, сюжетных, анимационных, монтажных сдвигов. Причинно-следственные связи вроде бы присутствуют, но затягиваются флером метафорических рефлексий, трансформаций.

Эти фильмы, сновидческие тексты — по своей сути монодрамы, истории от первого лица, как губка, вбирающие в себя разнообразные живительные потоки многослойных культурных контекстов в диапазоне от живописи Возрождения до острой графики Миро, от музыки Баха и Бетховена до заунывного пения кувылки, от Библии до современной, беззащитной, внутренне распятой драматургии Надежды Кожушаной. Стародавняя традиция, музыкальная тема, колористическое решение переосмысливаются в пространство эстетической новизны.

Некоторые из авторов предпочитают пластике целого семиотическое дробление кадра. Михаил Лисовой, осмелившийся исследовать средствами анимации фантастический гоголевский «Нос», разрезает белое пространство экрана острым ножом внутрикадрового монтажа, подобно булке, из которой выпадает злосчастный нос майора Ковалева.

Кадру тесно в границах экранной рамки. Он множится, членится на фрагменты, словно пытается уползти куда-то за пределы установленного формата. Кажется, отдельно взятое слово само соскальзывает со страницы и перемещается в видимый плотный образ. Текст не аккомпанирует изображению, а просвечивает его вторым смыслом, придавая движению мысли неожиданный поворот.

Генезис новой волны несомненно проистекает из открытий, сделанных в мультипликации 1960-х сподвижниками автора «Пейзажа с можжевельником». Оттого в

работах ставших уже мастерами учеников неприкрыто читаются дарованная Норштейном способность угадывать «подлинность простых истин»; взращенное Хитруком метафизическое отношение к процессу рождения и возделывания фильма как к ворожбе, умение превращать деталь в смыслообразующую метафору, воспринятое от Хржановского понимание эклектики как особого художественного метода взаимоотношений с действительностью; наконец, способность превратить непривлекательную будничность в праздничное событие, балансирующее на рубеже печали и смеха, унаследованная от народного кино Назарова. Идея преемственности творчески осмыслена талантливейшими художниками 1990-х, отказавшимися от рабского подражания произведениям учителей. «Влияние великого поэта заметно на других поэтах не в том, что его поэзия отражается в них, а в том, что она возбуждает в них собственные силы», — писал Белинский.

Но все же основной поток так называемой авторской анимации в то время все больше погружался в зону галлюциногенного мерцающего экрана. Были в том потоке многочисленные подделки, псевдофилософские вычурные, эмоционально полые опусы а-ля Норштейн. Увлекаясь саморефлексией, напрочь отлученные от публики, многие из начинающих режиссеров забывали о зрителе. И именно в это время состоялись уникальные авторы, воспринявшие от учителей эстафету созидательного арт-кино и превращавшие даже фильм по заказу в акт подлинного творчества.

Итак, 1990-е для анимации оказались временем парадоксов. Отрасль катилась в такие бездны кризиса, что системное восстановление казалось уже почти невозможным. Оплот индустрии советской мультипликации «Союзмультфильм» угасал, пожирая себя в склоках и конфликтах, задыхаясь из-за отсутствия кислорода разумной государственной политики.

Попытки преобразований главной анимационной студии страны в силу целого ряда причин не привели к желаемым результатам. Они были предприняты без необходимого в современных условиях всестороннего экономического и стратегического расчета, без продуманной системы реконструкции производства, не только учитывающей реальные возможности почти разрушенной студии, но и опирающейся на современный международный опыт менеджмента, впрямую связанный с творческой и коммерческой концепцией развития. К тому же в период острых и бесконечных конфликтов «Союзмульфильм» покинули талантливейшие режиссеры, высокопрофессиональные аниматоры.

Русалка
реж. и худ. Александр Петров

Нос майора
реж. и худ. Михаил Лисовой

Президенты фестиваля «КРОК» режиссеры Давид Черкасский и Эдуард Назаров

Еще одна причина затяжной кончины кроется в желании возродить отдельно взятую студию среди обломков рухнувшей индустрии, каковой при всех изъянах можно было считать советскую мультипликацию. Несомненно, процесс реконструкции «Союзмультфильма» должен был рассматриваться как одно из звеньев общей национальной программы возрождения анимационного кино.

В статье «Поэтическое кино» Пьер Паоло Пазолини сетовал на глубокую иррациональность лингвистического инструментария экрана. Две последовательные процедуры создают лексику фильма: выбор из зрительного хаоса образов-знаков, их систематизация и только потом высказывание, причем всякий раз вновь обретенным языком. Анимация — самая мобильная из художественных систем, в само существо свое вобравшая поэтический образ мысли, — снова и снова демонстрирует бесконечную способность к тотальной трансформации.

В 1990-е годы не только анимация, но все кино непривычно дышало в вакууме, без зрителя оно ныряло внутрь себя, страдая от аутизма. Но именно художники в это сложное время отважились направить луч проектора во тьму хаоса понятий и сущностей. Не только молодые авторы, но и режиссеры старшего поколения в ту смутную пору снимали спорные, поисковые, неожиданные картины. Александр Горленко сочинил воздушную и джазовую композицию «Соло для Луны и волка», Валерий Угаров снял шероховатую авангардную психоделику «Сапожник и Русалка» (1989), Владмир Петикевич изобразил на экране галлюциногенную трагедию русских революций «Сны» (1992).

Но уже в конце 1990-х встал прагматический вопрос о наличии перспектив для развития сновидческого анимакино. Даже его авторам стало ясно, что мерцающее на экране великолепие иллюзорности может оборваться в любую секунду. И максимум, на что приходится рассчитывать художникам, — минута в альманахе «Московский проект», который призвал к ружью «и стар и млад».

В то же время наши немногочисленные фильмы имели вполне успешную фестивальную судьбу, что создавало иллюзию благополучия. Особенно удручало то, как быстро и ловко мы научились жить самообманом. Мы гордились «Мал золотник, да дорог. Мало фильмов, зато какие!».

Но, как правило, среди подлинных прорывов того времени называли прежде всего фильмы зарубежного производства наших соотечественников: «На краю земли» (Констанин Бронзит, 1998, Франция), «Большая миграция» (Юрий Черенков, 1995, Франция), «Старик и море» (Александр Петров, 1999, Канада). В родных же пенатах мощная генерация художников, включая самых талантливых, испытала на себе все радости кризисного периода — от невозможности запуститься с выстраданным проектом до мучительного в условиях тотальной нестабильности процесса производства.

Увы, чудес не бывает. В отсутствие живой инфраструктуры, бесперебойного многосложного производства, продуманной системы обучения, воспитания новых поколений профессионалов стала очевидной деградация в первую очередь эстетических поисков, свежих идей, а во вторую — профессионализма. Новое для нас явление усталости материала год за годом демонстрировали международный «Крок» и национальный фестиваль анимационного кино в Тарусе.

Здесь необходимо уделить несколько слов нашим не совсем обычным, а если быть точными, совсем необычным фестивалям. Именно «Крок», рожденный в 1989 году и Открытый российский фестиваль анимационного кино, проводимый с 1996 года в Тарусе, а с 2002 го в Суздале, оказались плотами, на которых российские режиссеры, художники, авторы пробивались через кризисные бурные пороги и экономические шторма.

Как ни бывало трудно, аниматоры знали, что холодной подмосковной зимой или теплой киевской осенью они соберутся вместе, будут смотреть кино друг друга, обсуждать его, спорить до хрипа, понимать, что происходит в профессии. Фестивали, созданные энтузиастами, дарили мультипликаторам ощущение профессионального сообщества.

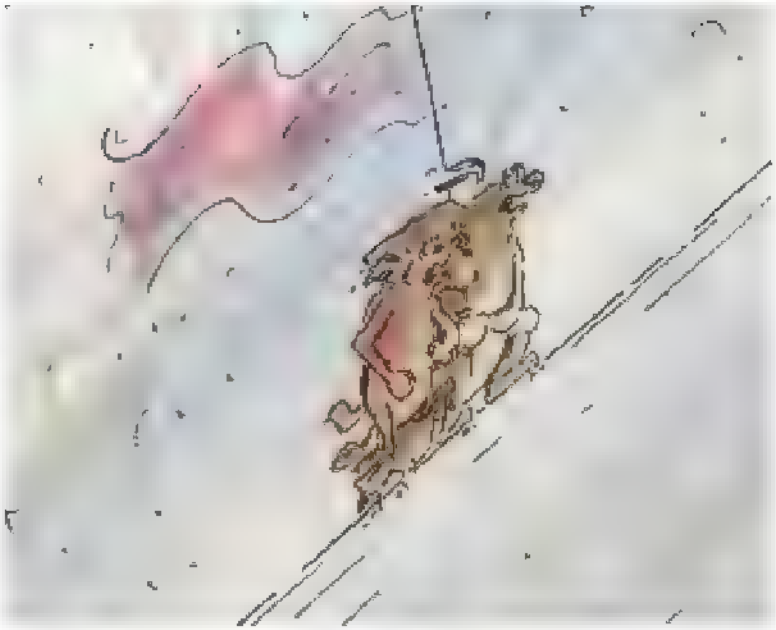
В чем еще уникальная особенность «Крока», в какой то мере перенятая по наследству фестивалем в Тарусе? Здесь нет черты между профессиональной работой

и времяпрепровождением. Поэтому в Киеве и Тарусе (в Суздале уже в меньшей степени) так процветали разнообразные капустники, карнавалы, самодеятельные концерты. Творчество не блекло вместе с титрами на экране, а выплескивалось на сцену, в фойе. Весь зрительный зал Тарусы хором подпевал песенкам Михаила Тумели. Каждый кроковский карнавал поражал искрометностью сногсшибательных пластических идей, острословием комментариев постоянного ведущего всех анимационных праздников и церемоний Вадима Жука.

Кроковские профессиональные праздники прославились на весь мультипликационный мир. Сам дух фестиваля проистекал из перестроечного времени, его породившего. В первый, еще всесоюзный, выход «Крок» шагал по Киеву, а уже спустя два года собрал аниматоров со всего мира и отправился по Днепру, потом по Черному морю и прочим водным просторам России и Украины, ставших его учредителями.

Даже в самые кризисные времена российские мультипликаторы на фестивале имели возможность окунуться в мировой анимационный процесс, пообщаться не только с отечественными мэтрами, но и с первачами в профессии. В разные годы участие в работе «Крока» принимали Фредерик Бак, Поль Дриссен, Бретислав Пояр, Гил Алкабец, Джордж Гриффин, Мишель Осело, Жан Рубак, Геррит Ван Дейк, Жак Друен, Джимми Мураками, Фил Маллой, Ференц Цако, Коджи Ямамура, выдающийся композитор оскаровский лауреат Норман Роже, президент АСИФА и фестиваля анимации в Хиросиме Саеко Киношита.

Попав в подобный водоворот новых идей, наши режиссеры стремились обязательно вернуться на «Крок», чтобы быть причастными к мировому сплоченному сообществу профессионалов, чтобы увидеть, быть увиденными и понятыми. Переоценить значение фестивалей в Киеве и Тарусе, особенно в наитруднейший период середины 1990-х – невозможно.



Аттракцион
эскизы к фильму, реж. и худ. Алексей Демин

За блуждающими звездами, уникальными авторами 1990-х пришли новые поколения талантливых, амбициозных дебютантов — эта генерация оказалась буквально подвешенной в воздухе. Подавляющее число работ молодых рубежа веков были поражены общим недугом, названным философом и литературоведом Константином Мочульским «кризисом воображения». На первый план вышла демонстрация ремесла средней руки, вне прозрений и заблуждений, присущих энергии молодости.

Критики любят объединять самостоятельных творцов в общие системы, генерации и подчас сами попадают в западню диктата концепций, унифицирующих художественные явления разного порядка. Но происшедший в анимации 1990-х единый рывок, прыжок из хаоса и общего разброда можно сравнить с общим пассионарным рывком, описанным философами. Когда в ветхое тело искусства, берущего начало от наскальной живописи и не очень нужного своей стране, впрыскивается новая жизненная энергия, кровь начинает бурлить в венах, меняется внутреннее сознание художника. Он берет в руки карандаш из можжевельника и в чудодейственном прикосновении грифеля с белым листом рождаются совершенно иные линии, пути и пространства для старого, как мир творчества.

←
Школа изящных искусств. Пейзаж с можжевельником
эскиз, худ. Валерий Угаров, реж. Андрей Хржановский, Валерий Угаров

Нулевые /

Кошелек или жизнь?

В новое тысячелетие анимация вползла с грузом вековых проблем и грандиозной растерянностью перед вызовами времени. Искусство одушевления не могло не чувствовать себя чужим на омраченном криминальными разборками празднике материальной жизни, в эпоху, для которой приоритетными и ключевыми становятся понятия «деньги» и «рынок». В обществе потребления искусству отводится роль обслуживания нужд населения. И сами художники должны определиться, чем же они занимаются: искусством, ремеслом или бизнесом?

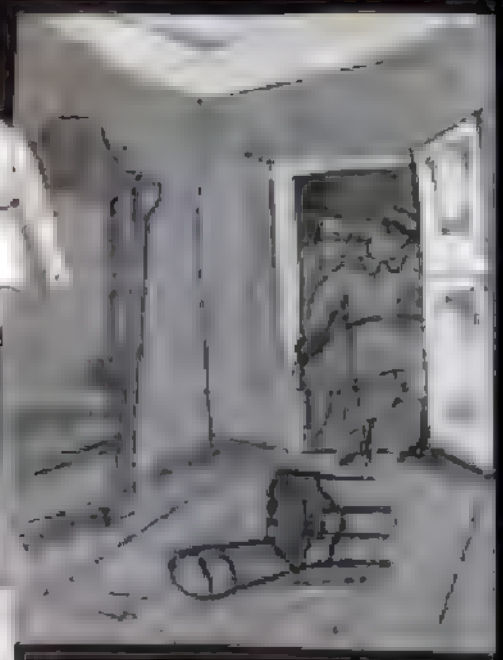
Когда госфинансирование упало до мизерных объемов, все российское анимакино, можно сказать, стало заказным. Кто-то перебивался рекламой, кто-то социальными заказами, кто-то исполнением точно сформулированного задания западных телекомпаний.

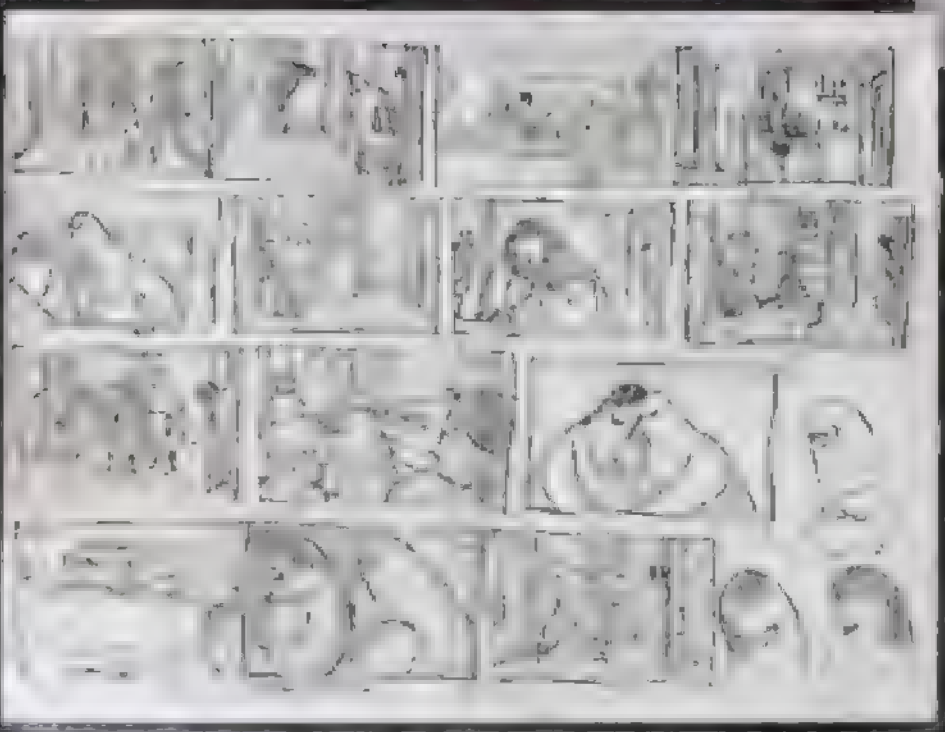
В потоке заказного кино возникали фильмы и вполне пристойного художественного качества. Впрочем, понятие «заказ» мы употребляем в самом широком смысле. Трудно отнести к заказной категории картины Натальи Орловой, Марии Муат, Натальи Дабижа, Валерия Угарова, Владимира Петкевича, Андрея Золотухина, сделанные совместно с британцами. Напротив, их можно назвать самыми авторскими среди работ этого времени. Или, к примеру, скромный «Хаш» Андрея Соколова. Ушлый заказчик хотел получить коротенькую мультвкладку на диске, который богатенькие папы карло отправляли бы в качестве новогоднего поздравления (вместо открытки) своим партнерам. Заказчик сгинул, а остроумная мульт-миниатюра успешно начала самостоятельную жизнь.

Оказалось, что даже в рамках ненавистной рекламы можно оставаться верным и равным себе. Это показали рекламные ролики «Сахар» Юрия Норштейна и заставка к передаче «Спокойной ночи, малыши», сделанная руками Норштейна и его ученика, «думающего художника», Валентина Ольшванга.

Практика культурного просветительского заказа давно существует в мире. Анимационный классик Фредерик Бак рассказал как то о действенном проекте «14×14». Канадское телевидение на протяжении 14 лет курировало и отчасти финансировало акцию по обмену авторскими картинами, сделанными в 14 странах. Каждая из стран-участниц беспрецедентного проекта взамен одного отданного в общую копилку фильма получала в свое распоряжение весь пакет — 14 картин авторской анимации. Эти ленты и сегодня демонстрируются разными телеканалами мира.

→
Соседи
рабочие материалы к фильму
реж. Степан Бирюков
худ. Екатерина Бойкова
Степан Бирюков





Разумные французы давно наладили систему возрождения национального кино и, в частности анимации, существующей на проценты от продажи билетов, на дотации государства и инвестиции частных каналов. Результат продуманной деятельности — блестящие студенческие программы на международных фестивалях, в том числе на фестивале «Крок», где представители разных французских киношкол нередко конкурируют между собой.

Японцы создают культурные проекты, приглашая ведущих режиссеров мира. В создании альманаха «Зимние дни» по стихам Басё участвовали и наши режиссеры Юрий Норштейн и Александр Петров.

Можно сказать, что чуть ли не все фильмы нулевых в той или иной степени подчиняются большому государственному заказу. Федеральное агентство по кинематографии сформулировало приоритеты. Отныне анимация ориентирована прежде всего на детей. Предпочтение отдается сказкам, фильмам для малышей.

В советскую эпоху «Союзмультфильму» предписывалось воспитывать рисованными и кукольными средствами будущих строителей коммунизма, а не засматриваться на взрослые темы, серьезную классику. Нарушители этого негласного запрета сурово наказывались.

Стена была пробита лишь в 1960-х. Но вплоть до самой перестройки основную часть продукции «Союзмультфильма» составляли фильмы для детей. Причем отдельно планировалось и снималось кино для малышей, младших школьников и подростков. Помимо штучных (речь не о качестве) фильмов разного хронометража, выпускались сборники, журналы. Среди них сборник «Карусель», который смотрели дети и взрослые, цикл «На задней парте», предпочитаемый школьниками, альманах «Переменка».

Детская анимация более всего пострадала в 1990-х, на что сетовали и устроители фестивалей, и зрители. Да что там пострадала, она практически исчезла! Поэтому курс нового времени на детство многим казался вполне оправданным. Аниматоры призыву вняли. Начали снимать много детских фильмов, среди которых были и приличные. Только кто и где их показывал? А между прочим, лучшие из авторов, такие как Татарский, Ужинов, Бронзит, Алдашин, и в рамках сказочного сериала создавали уникальные произведения.

Отдельным оазисом, развивающимся за счет гос. средств, стали дебюты. Но беда в том, что государство не отслеживало ни процесса производства, ни его результата. Фильмы не анализировались системно, работа студий профессионально не обсуждалась. В итоге режиссер и продюсер, провалившие проект, получали деньги на новый. Кроме того, система госфинансирования не предполагала поддержки обучения, и курсы мультипликаторов при студиях влачили жалкое существование.

Если можно говорить о некотором качественном подъеме общего срединного потока фильмов начала нулевых, то прорывные авторские картины, которые так радовали нас на давнишних маленьких тарусских конкурсах в 1990-х, в новое время случались все реже. Среди таковых заметим блеснувшую в начале века ленту Степана Бирюкова «Соседи» (2001), короткий фильм, в котором спрессовался контрапункт солнечной радости и затаенного страха, прослоивших всю сталинскую эпоху. Страх, проникший сквозь перегородки сталинской коммуналки, сковал по рукам и ногам ее жителей: «форменного чекиста», его толстушку жену. И только сосед скрипач, водя смычком где-то под потолком в полете музыки, остается свободным, за что и увозится санитарами в психушку. Но свободная музыка отрывает от земли и шкафообразного чекиста, он летит себе по небу за руку со своей верной пышнотелой подругой. Тончайшая в переливах эмоций атмосферная, музыкальная зарисовка из жизни поколения 1930-х, вдохновленная поэтикой Шагала, создавалась чуть менее шести лет.

Рынок не менее жестко, чем тоталитарная система, диктует художнику свои условия. И диктат этот не может не сказаться на работе отдельного режиссера, студии, анимации в целом. В нулевые пришлось в очередной раз задуматься над стародавним вопросом: можно ли поженить художника и коммерцию? «Пилот» успешно выполнял заказ Cartoon Network, при этом получая призы на фестивалях за сложное авторское кино. Гарри Бардин и его студия «Стайер» создавали и зрительское кино («Чуча», «Чуча 2», «Чуча 3»), и фестивальные работы («Адажио»).

При этом замечу, что по-настоящему кассовых (точнее сказать — народных) фильмов на рубеже веков так и не было создано. Ни один новомодный хит, даже распространенные в сети умопомрачительно остроумные «Буревестник» Алексея Туркуса и музыкальные мини-анекдоты от Алексея Алексеева («KJFG№5») не могут тягаться с анимационными бестселлерами «Жил-был пес», «Доктор Айболит», «Остров сокровищ» и «Приключения капитана Врунгеля». И это проблема не только самого кино, но и общества, которое не готово решать проблему доступности для публики качественных отечественных фильмов.

В 1999-2000 годах было полностью профинансировано примерно десять короткометражных анимационных картин. Несмотря на это мизерное число, результат оказался не слишком плачевным. Появились уникальные поэтические авторские эссе: «Носки большого города» Андрея Ушакова, удивительная по цветовому и световому решению и атмосфере печали история о необыкновенных

←
Зимние дни
подготовительные материалы к фильму
реж. Юрий Норштейн
худ. Франческа Ярбусова

приключениях обыкновенных «носков», сорвавшихся с веревки, «Лукоморье. Няня» Сергея Серегина, исполненная тонкости и юмора поэма о взаимоотношениях Поэта с его «музой» няней», «Привет из Кисловодска» Дмитрия Геллера, история ослепительной встречи Мужчины и Женщины, рассказанная с помощью новомодной для России компьютерной графики

После подведения итогов последнего в XX веке Открытого анимационного фестиваля возникло ощущение тихой катастрофы Вроде бы и фестиваль состоялся, и программа худо-бедно собралась, но в просмотровом зале, казалось, зависло облако смога Экрану не хватало главного — самой Анимы — души, вдыхающей жизнь в простые истории, в их порой вполне милых персонажей Искусство одушевления потеснилось под натиском крепкоголовых предсказуемых мультиков Прошлые тарусские праздники подлинного единения зрителя с исповедальной «Русалкой» Александра Петрова, праздничным «Рождеством» Михаила Алдашина, уральскими раздумчивыми эссе Оксаны Черкасовой, непредсказуемыми и откровенными фильмами Андрея Золотухина, Валентина Ольшванга вспоминались чуть ли не со слезами на глазах

Чему удивляться, если недавние тарусские победители, не покладая рук, уже трудились в США, Венгрии, Польше, Франции, Канаде и скандинавских странах? Счастливчики, режиссеры с именем — Михаил Тумеля, Наталья Чернышова, Валентин Телегин и другие — работали аниматорами на российско-американском заказе Начался очередной исход специалистов всех уровней и степеней аниматоров, прорисовщиков, фазовщиков Казалось, еще немного, и профессия может быть обесточена

Ощутимые признаки подтверждения этой печальной перспективы наметились в программе Тарусы Настоящее недоумение вызывало присутствие в конкурсе очевидно непрофессиональных, я бы даже сказала, агрессивных в своей беспомощности мультов Их создатели не страдали комплексом неполноценности, мукой недовольства собой и своим творчеством. Они охотно предлагали продукцию — чуть ли не ксероксный мультипликат — телевизионным каналам, причем в гигантских, валовых количествах. Хотите по фильму в день? Сделаем С помощью дешевой и быстрой флеш-анимации наштампуем сколько угодно

Впрочем, возник и обнадеживающий вектор. Определил его фильм, взявший Гран-при, «На краю земли» — блистательный бурлеск Константина Бронзита, сотворенный им во французской школе студии Fo.Image, выпускающей ленты начинающих профессионалов из самых разных стран

Эстетические прорывы на рубеже веков в анимации случались крайне редко. Относительно заметным всплеском в тускловатой мультипликационной жизни той поры стал пушкинский заказ. Спасибо Пушкину, давшему работу аниматорам Во время работы над этим проектом в числе других были открыты талантливая дебютантка Екатерина Соколова («Наступила осень»), художница Софья Кравцова и режиссер Сергей Серегин («Лукоморье. Няня»)

Среди запомнившихся дебютов стартовавшего десятилетия можно выделить искрометный и незаемный, наполненный самоиронией фильм Артура Толстоброва «Воскресенье» (2000). Свой трагифарс в стиле лубка новоявленный режиссер снял на частной студии. Наивную жизнелюбивую корову заманили на бойню Вот из мясного ада лихо выныривает продавщица с сосисками, которые мгновенно раскупаются гуляющей в парке публикой. На крылышках раздробленной коровьей души покупатели сосисок уносятся в небеса. Едкий, почти карикатурный рисунок растворен в мягкой серо-розовой гамме.

Кризис ужесточался вплоть до 2000 года, после которого очень медленно — не сразу и не просто — начался подъем С чего он затеялся? Хочется найти некие стартовые линии, тайные механизмы, подвигнувшие к преображению отрасль одушевления Но чаще всего объяснение кроется не в метафизике

Все началось с пересмотра государством отношения к анимации и неигровому кино в целом. Финансирование стало возрастать, в итоге студии встали на ноги, появились десятки качественных проектов Благодаря зеленому свету, включенному для дебютов, многие нынешние лидеры в профессии именно тогда, в начале нулевых, получили возможность снять самостоятельную картину

В 2001-м мы увидели уже 17 фильмов, в том числе стеклянную живопись Натальи Орловой в «Моби Дике», «Чучу 2» Гарри Бардина, лирическую и ироническую фантазию на темы рисунков Софьи Милькиной «Кошки под дождем» Алексея Демина, компьютеризированное эссе «Привет из Кисловодска» Дмитрия Геллера, причудливое ретро «Соседи» Степана Бирюкова, нетривиальную кукольную сказку «Три сестры, которые упали в гору» Екатерины Михайловой. В пропитанной сардоническим юмором «Моей жизни» Натальи Березовой закадровый голос от лица поросенка рассказывает про свою счастливую «благолепную» жизнь. «Картинка» обнажает нелицеприятную действительность, которая вступает с «голосом» в непримиримый конфликт. «Папа ходит работать на ферму» (в кадре жирная свинья валяется в грязной луже), «Дедушку пригласили в гости ... он такой нарядный» (прижаренный дедушка «возлежит» на блюде с зеленью)

Среди призов тарусского конкурса была награда с формулировкой «За волшебство». Вручена она была Юрию Норштейну за новую заставку к любимой детской передаче «Спокойной ночи, малыши». В этом же году коротким остроумнейшим лоскутным фильмом «Евстифейка волк», вошедшим в сборник «Мультипотам», в режиссуре дебютировал талантливейший аниматор Олег Ужинов.

В 2002 м число короткометражных картин выросло до 24. Вершиной разрастающегося на глазах айсберга стали кукольная пастель — «Желтухин» Марии Муат, меланхолическая джазовая пьеса «Медленное бистро» Ивана Максимова, гротескная социальная фреска «Красные ворота Расёмон» Александра Татарского и Валентина Телегина, отточенная юмореска «Букашки» Михаила Алдашина, украинский фольклор, разбавленный этническим роком в «Свято» Марии Степановой. Тогда же вышло получасовое эссе Андрея Хржановского «Полтора кота», ставшее основой будущего полнометражного байопика о Бродском. Создавался альманах «Волшебный фонарь» — самый удачный из современных сборников, давших дорогу в профессию талантливым дебютантам; среди них нынешние состоявшиеся режиссеры Елена Чернова, Алена Оятьева, Сергей Меринов, Леон Эстрин.

На 2003 м остановимся отдельно. При небольшом количестве выпускаемых картин — всего 22 — очередным приоритетом для экспертного жюри Госкино стала авторская анимация. Это решение обусловило возникновение обоймы рукодельных личностных работ. Самостоятельность стиля и жанра каждой из них можно анализировать отдельно.

Олег Ужинов гротескно решил традиционную тему детского воспитания. Его «Нехороший мальчик» — картина насквозь ироничная, напрочь лишенная назидания, и превращение маленького ябеды и наговорщика в послушного сыночка придумано и выполнено забавно и психологически достоверно. «Ветер вдоль берега» — одна из лучших работ Ивана Максимова. Это смешной и трогательный блюз на тему «ветер на взморье», в котором автор демонстрирует редкое чувство ритма. Щедрость живописного материала, авторская бесшабашность отличают фильм Валентина Ольшванга «Про раков», в котором прозрачный сюжет хрестоматийной сказки про Чудище и Красавицу сгущен трагическими мотивами уральского фольклора.

В этом же году состоялась премьера одной из самых успешных работ десятилетия — «Ночной симфонии» Дмитрия Геллера, где фантасмагорическая фантазия на темы произведений Гофмана воплотилась в летучем рисунке, эффектной стилизации оперной сцены. Экран стал лабораторным полем для интуитивных авторских изысканий,

Лукоморье. Няня
реж. Сергей Серегин
худ. Софья Кравцова

Желтухин
реж. Мария Муат
худ. Марина Курчевская

Буревестник
реж. Алексей Турнус
худ. Максим Поляков

трансформируясь то в нотный стан, то в звуковую настройку, то в опустевшую квартиру, которую только что покинул хозяин

Эксцентрическая комедия положений Андрея Соколова «К югу от севера» — остроумная, веселая картина о двух якутах в одной лодке, нашем и аляскинском, построенная на столкновении полюсов смысловых, географических, типажных. Соколову удалось совместить авторское, отличной выделки кино с ожиданиями зрителя. Возьмись «Пилот» развить фильм Андрея Соколова в сериал, он превратился бы в настоящий национальный хит. Жаль, что и лента «Букашки» Алдашина, сделанная как первый фильм остроумного социального цикла, тоже не была продолжена. Соколов и Алдашин успешно разрабатывали ниву, засеянную лучшими авторами советской мультипликации, прежде всего Эдуардом Назаровым. В их картинах отличная графика становится адекватным воплощением классной, смешной, лихо закрученной драматургии

Титулованный профи Наталья Дабижа представила кукольную версию сказки Пушкина «О рыбаке и рыбке». Так же, как в «Севильском цирюльнике», режиссер использует двойную оптику. В опере Моцарта на равных с известными персонажами участвовали рабочие сцены. Пушкинскую сказку разыгрывают бродячие музыканты. Эти дополнительные действующие лица лишают действие серьеза, создают атмосферу игры. Но если «Севильскому цирюльнику» присуща моцартианская легкость, динамичность, театральная зрелищность, новизна, то «Сказка о рыбаке и рыбке» и снятая следом «История любви одной лягушки» менее изобретательны

В 2003-м произошел поворот от кустарной, полуавторской, полудомашней российской анимации к очередной попытке строительства мультиндустрии. Именно тогда в рамках президентской целевой программы по толерантности и общественной социально-культурной программы «Мир без насилия» началась работа над созданием самого долгоиграющего, самого успешного российского сериала «Смешарики». В 2007-м году его телеаудитория уже достигла 5,5 миллиона зрителей ежедневно. К 2008 году было снято 115 эпизодов «Смешариков»

Худрук проекта – культуролог и медиа-критик Анатолий Прохоров. «Смешариков» придумали в Петербурге, в компании «Фангейм», которая занималась настольными играми. Изначально они задумывались как большой проект — империя не меньше, чем у Диснея, но нашего, российского производства. Но как этого достичь? Начали искать знающих людей, и естественно дорога привела на студию «Пилот». Именно туда художник и дизайнер Салават Шайхинуров и дизайнер, менеджер Илья Попов принесли наброски персонажей под гастрономическим именем Сластены. В рисунках уже был стилевой ход – круглые персонажи, поэтому имя Смешарики, «смешные шарики», казалось, лежало на поверхности. Была еще идея Анны Мальгиновой построить весь проект без явных антагонистов, ведь в те времена российским детям предлагались, в основном, мультики со стрелялками и пугалками иностранного производства

KJFG №5
реж и худ Алексей Алексеев

У ребят была сумасшедшая идея снять кино длиной в 200 серий, и никак не меньше. Но на «Пилоте» любили безумные проекты, и Анатолий Прохоров начал всерьез обсуждать концепцию авантюрного киномарафона. Через два месяца Шайхинуров и Попов вернулись с более тщательно прописанной концепцией. С этого момента началась работа по созданию команды. А основные смыслообразующие идеи проекта складывались и трансформировались по ходу дела.

Вскоре появилась первая романтическая серия «Скамейка». В ней Крош, Ежик и начинающий поэт Барашек выясняют, что же такое вдохновение. В этой наивной истории наметилась будущая сильная сторона «Смешариков»: просто говорить с детьми о сложном.

Создатели сериала задались целью удержать зрительское внимание без синдрома Тома и Джерри, без погонь, замешанных на вражде. Анатолий Прохоров и Алексей Лебедев, ведущий сценарист сериала, решили строить мир с краткими, внешне простыми историями, каждая из которых содержит сюжет-метафору. Но главное — авторы попытались с помощью внятных жанровых схем прорастить индивидуальные характеры персонажей.

Своими историями авторы сериала ведут зрителя за собой. В дизайне они, по их мнению, пытались угадать вкусы маленьких детей. Впрочем, в дальнейшем художники постарались смягчить общий стиль и образ персонажей.

Однако уже в «Скамейке» был заметен конфликт обаятельной неглупой истории и простоватых «пастельно-кислотных» персонажей. Понятно, что создателям хотелось, чтобы дети могли легко нарисовать округлых героев. Автор персонажей и художник-постановщик Салават Шайхинуров составил своих «смешных шариков» из геометрических фигур, кружочков туловищ, петелек ушей, уголков иголок. И эту простоту дети действительно начали рисовать.

В каждой серии заложено несколько уровней адресности. При этом, как принято в мире, просчитана и целевая аудитория: от 4 до 9 (хотя «Смешарики» пришлись по вкусу зрителям различных поколений). Каждый шестиминутный эпизод играет в определенный жанр (скорее пародийно): триллер, мелодрама, комедия.

Благодаря деятельности генерального продюсера Ильи Попова и директора Надежды Кузнецовой вокруг проекта выросла одна из крупнейших отечественных студий компьютерной анимации «Петербург». Сегодня на ней работают 150 сотрудников, установлено более 90 графических станций для 2D- и 3D-анимации, процесс производства ведется в цифровом формате. Это настоящая современная фабрика анимации и прилегающих к ней видов деятельности. Здесь, в пилотовской традиции на внутристудийных курсах постоянно обучают мультипликаторов, которые постепенно становятся ведущими аниматорами, сторибордистами и даже режиссерами.

Смешарики
реж. Денис Чернов
худ. Мария Сусидко
Салават Шайхинуров

Цифровой формат обеспечивает невероятный для России темп производства — 30 минут готового материала в месяц. Плюс качество, недостижимое для «Масяни» (в начале нулевых анархистка Масяня — популярнейшая героиня интернет-сериала Олега Куваева — вышагнула с мониторов компьютеров на телевидение) и прочих кустарных флеш-хитов.

С точки зрения опыта для национальной мультиндустрии «Смешарики» — затея блестящая. С точки зрения художественного результата есть очевидные проблемы. Прежде всего в визуальном решении персонажей, общей цветовой гамме. Поначалу были вопросы и к сюжетному происхождению проекта. Ножки толерантных «Смешариков» росли из того самого шарика, на котором неосторожно улетел неповоротливый добряк Винни-Пух. С фильма Хитрука были срисованы (возможно, подсознательно) отношения персонажей, их поведение, даже некоторые реплики. При этом сами круглые персонажи смотрелись слишком похожими друг на друга.

Но за время существования сериал вырос, обзавелся талантливыми авторами, и сюжетная сторона «Смешариков» стала главным достоинством проекта, превратившегося в успешную мультипликационную отечественную франшизу. Малыши охотно берут с собой в постель не мышонка, не лягушку, а неведому зверушку — смешарика Барашка, Кроша или Нюшу.

О мерчендайзинге на «Смешариках» задумались сразу, когда еще только начинали проект. Вокруг мультфильма была создана смешариковская индустрия. Здесь сразу поняли, что точно поставленная психологическая задача приносит и коммерческую выгоду. Главная гордость «Смешариков» — не мягкие игрушки, йогурты, сырки, канцтовары, ранцы, обувь, конфеты, а обучающие книги, ежемесячный журнал, развивающие компьютерные игры. На самой студии есть детский зал, куда охотно приходят малыши, здесь с ними занимаются.

«Петербург» сегодня — самая продвинутая студия анимационного кино в России. Прообраз Дома анимации, который существует во многих странах. Я была на этой студии-фабрике, она производит грандиозное впечатление и может служить моделью художественно-производственного комплекса для создания больших и малых проектов. Так, профессионально выросший на проекте режиссер Денис Чернов недавно завершил работу над полнометражным анимационным фильмом в 3D «Смешарики. Начало».

«Смешарикам» явно проигрывал телевизионный проект «Дятловы», снимавшийся по заказу «РЕН ТВ» в 2003 году. Его представляли как «первый российский мультипликационный сериал», будто до «Дятловых» сериалов у нас не было. Тут явно просматривались ножищи знаменитых на весь мир «Симпсонов». Главное содержание нашего ответа западным семейным приключениям — 3D-графика, цифровой формат. Все остальное вторично, не стильно, в результате публика не поддержала проект.

На этом фоне ремесленные, но весьма качественные анимационные ленты, такие как сериалы «Фельдмаршал Пулькин» (Екатеринбург, 2001–2007) или «Грибок» («Союзмультфильм», 2003), смотрелись, хоть и несколько пыльно, но празднично — не самодеятельно.

Раз уж речь зашла о кукольном сериале «Грибок» (не так давно от нас ушел его автор Сергей Косицын), выполненном в фирменном союзмультфильмовском стиле, следовало бы коснуться проблемы уничтожения отечественной объемной анимации, самой рукотворной и беззащитной — особенно с той поры, когда кукольников выбросили из их здания в Спасо-Песковском переулке буквально на улицу.

Сейчас по всей стране на картину с трудом можно найти несколько конструкторов кукол и макетов. Мастеров, способных качественно одушевлять в кадре куклу, уже давно следует записывать в Красную книгу. Лишь стараниями «Кристмас Фильмз» и «Анимос» кукольная анимация не просто поддерживала свое существование, но и представляла публике образцы качественных мультэкранизаций.

2004-й ознаменовался вертикальным ростом количества картин, снятых при господдержке. Среди 68 фильмов были и полнометражные (с частичным финансированием), некоторые из них даже вышли на экраны «Незнайка и Баррабасс» Светланы Гроссу и Владимира Гагурина (в основу мультфильма легли книги и рисунки Палмера Кокса, известного канадского писателя и художника, жившего в конце XIX века), «Щелкунчик» Татьяны Ильиной, «Алеша Попович и Тугарин Змей» Константина Бронзита, «Чуча-3» Гарри Бардина (все три фильма режиссер объединил в полный метр для прокатного варианта). Были созданы новые фильмы серии для долгоиграющих циклов «Классика детям» студии «Анимос», «Гора самоцветов» «Пилота», «Смешарики».

На суздальском анимационном фестивале в 2004 году планировалось проведение круглого стола на вроде бы скучную тему «Анимация и государственное финансирование». На самом деле предполагалось проанализировать существенно новую ситуацию, подвести предварительные итоги периода. Государство среди прочих любимых жен, исстари поощряемых искусств, вдруг приметило Золушку — анимацию. И ее, чернавку, пригласило на общий бал, вручив хрустальные туфельки (в рублевом эквиваленте): танцуй, Золушка, а мы посмотрим. Посмотрели.

По сравнению с кризисным 1996-м — именно тогда родился тарусско-суздальский форум, ставший аппаратом искусственного дыхания для впавшей в клиническую смерть анимации — фестивальные программы нулевых росли как на дрожжах. Пришлось даже изменить регламент суздальского форума, изъять статью «все содеянное за год без отбора приглашается к показу». Отныне фестивальный люд смотрел лишь избранные селекцией фильмы.

В 2004–2005 годах аниматоры сделали еще один шаг навстречу зрителю. Алексей Туркус нарисовал свою версию горьковского «Буревестника» (студия «Аргус-фильм»). Самый смешной, оригинальный, самый зрительский фильм года, стиль которого во многом проистекает из эстетики популярного в СССР киножурнала «На задней парте». Но подобного своеволия, свободы фантазии и пластики в «школьных» сериях «На задней парте» не наблюдалось. Туркус снял комическую пародию на хрестоматийную горьковскую песнь. Театрализованное пространство школьного класса натурально захлебывается в волнах пафоса горьковской романтики и вранье нерадивых учеников. Даже сами классики, Пушкин с Горьким, не выдерживают, выпрыгивают из своих портретов и включаются в общую игру-фантазию.

← **Куйгорож**
реж. и худ. Сергей Меринов

← **Майма-долгожданный**
реж. и худ. Инга Коржнева

Людвиг Ван Бетховен
реж. Владимир Петкевич
худ. Ольга Марченко
Елена Петкевич
Владимир Петкевич

Примерно тогда же мастер миниатюры Константин Бронзит решил поработать в полнометражном кино студии «Мельница» вместе продюсерами Сергеем Сельяновым, Александром Боярским и стал активным участником богатырской франшизы. В качестве режиссера Бронзит сделал первый фильм из цикла — «Алеша Попович и Тугарин Змей». Богатырская эпопея, созданная под неусыпным руководством продюсеров, хоть и страдала от несовершенства анимации, но начала приучать зрителя к тому, что и в отечестве может быть конкурентное западному, полнометражное анимационное кино.

В том же году Бронзит показал и свою авторскую сказку, сделанную в рамках цикла «Гора самоцветов». Его лента «Кот и лиса» стала одним из лучших фильмов проекта «Гора самоцветов». Чуть ли не каждая из работ, представленных киносообществу в рамках цикла, была отмечена авторским клеймом: «Про Ивана дурака» Алдашина и Ужинова, «Про ворона» Алексея Алексеева, «Как обманули змея» Андрея Кузнецова, «Как пан конем был» Александра Татарского и Валентина Телегина, «Про барана и козла» Натальи Березовой, «Умная дочка» Елены Черновой. Самостоятельные арт-фильмы, объединенные общей идеей, снабженные оригинальными пластилиновыми заставками, стали настоящим творческим прорывом.

В 2006 году студия «М.И.Р.», организованная Марком Ляховецким и кинодраматургом Ириной Марголиной, запустила образовательный проект «Сказки старого пианино». Это цикл фильмов о великих композиторах, в которых не просто рассказывается детям и взрослым о биографии классиков, особенностях стиля, почерка, о творческом кредо, но предпринимается попытка увидеть музыку, одушевить ее средствами анимации, а через музыку познать масштаб личности самих композиторов: Бетховена, Баха, Вивальди, Шумана, Моцарта, Россини, Чайковского, Прокофьева.

Конечно, не в каждой картине это удалось — все зависит от таланта режиссера. Но и по отдельности, а тем более собравшись в целостное полотно истории мировой музыки в лицах и звуках, «Сказки старого пианино» представляют собой важное художественное явление. Я бы обязательно показывала эти фильмы не только в музыкальных заведениях, колледжах, училищах, но и в самых обычных школах.

Маленький Людвиг, стоя на табуретке, играет на непомерно большом рояле, стены сумрачной комнаты раздвигаются, потолок уносится, и он продолжает играть под куполом звездного неба на берегу Рейна. Юный Вольфганг прикасается пальцами к органу и все святоши в соборе впадают в молитвенный экстаз. Носатый кроха Антонио сочиняет свою музыку, водя смычком по струнам, для невылупившегося птенца, а мимо вместе с корабликами по каналам плывут скрипки. История Антонио Вивальди погружена в атмосферу венецианского карнавала. Фильм о Россини режиссер Оксана Черкасова сделала в виде кулинарной книги, которая разворачивается в старинный настольный театрик. Войны, революции и прочие вредные привычки человечества будут отвергнуты, останется лишь ее величество Музыка. В финале бумажные марионетки-актеры кланяются со сцены игрушечного театра. Чайковского играет выразительная кукла — композитор возвращается в свою квартиру (подчеркнуто: минималистская декорация) и под падающим бутафорским снегом вспоминает мимолетные моменты драматической жизни музыки, которые проносятся на заднике сцены в виде фото и видео. Чайковский встает к пюпитру и дирижирует тенями-отблесками. А в минуты кульминации вскидывает руки, подобно умирающему лебедю.

Один из лучших фильмов цикла — «Прокофьев. Четвертый апельсин», снятый режиссером Юлией Титовой по идее Игоря Волчека. Авторы используют перекладку, песок, рисованную анимацию на фольге. Композитор в костюме и ярко-рыжем галстуке, облокотившись на рояль, доверительно рассказывает: «Я умер в один день со Сталиным». С Красной площади мы проносимся над похоронной толпой, замершей на почерневшем снегу, из авоськи какой-то женщины рассыпаются оранжевые апельсины — осколки солнечной музыки, рожденной в свинцовую эпоху. Рояль, привязанный веревками, несется на платформе мимо села Солнцевка, где родился

композитор. В родительской усадьбе устроен уморительный дачный детский театр, его главный мотор – Сережа Прокофьев.

Прекрасен перелет композитора из Америки в Париж – он просто выпрыгивает из небоскреба и плавно опускается на площадь перед Эйфелевой башней. Выразителен монтаж шествия нот с колоннами солдат, уходящих на фронт.

В цикле «Сказки старого пианино» радует разноречивость работ: несхожие стили, способы взаимоотношений с материалом режиссеров нескольких поколений – от уважительно-пиететного до свободного в цвете и форме, ироничного, современного, условного (как в фильме Титовой). Фильмы этого уникального цикла показывались в Лувре, получили призы многих фестивалей.

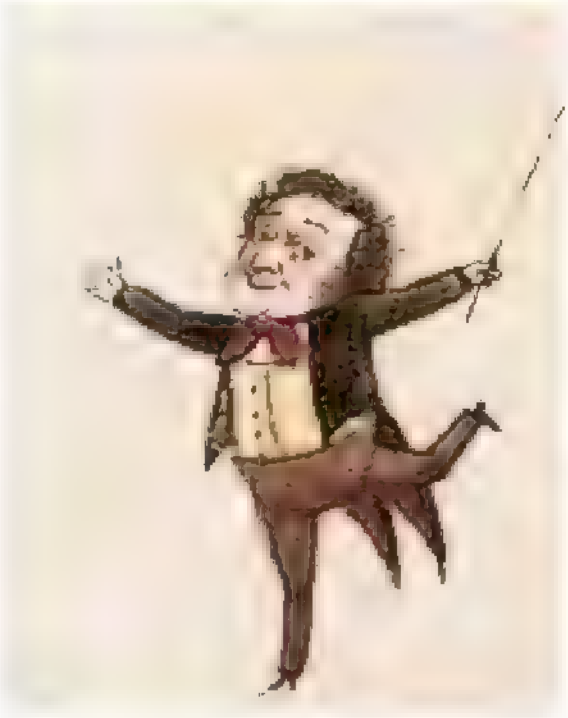
В середине нулевых пресса раскричалась о буме отечественной анимации, основываясь на многочисленности полнометражных картин. Бум? Скорее уж барабанная дробь, предваряющая выход на арену настоящих артистов. Целый ряд картин, начатых в то время, не завершен и по сию пору. Но даже дошедшие до финишной прямой полнометражные фильмы имели серьезные изъяны, страдали от отсутствия сильной драматургии.

При этом на наших глазах происходили действительно серьезные изменения. Возник недавно еще не существующий институт продюсерства. В анимации он оказался чрезвычайно слабым, паразитирующим на государственных хлебах. Впрочем, в отдельных студиях продюсеры работали креативно, на перспективу, ответственно участвовали в процессе создания фильма.

В «Пилоте» сформировался продуктивный мозговой центр, состоящий из асов-мастеров: Татарский, Назаров, Алдашин, Телегин, Заколодяжный. Они вместе с режиссерами сочиняли произведения, задавали планку, ниже которой работать было непозволительно. Сама печальная судьба «Пилота», деятельность которого ныне практически усыхает, свидетельствует о значимой роли продюсера. Пока был жив Александр Татарский, продвигал проекты, заручался поддержкой государства, собирал талантливых художников и режиссеров – студия действовала, функционировала. Не стало Татарского, и перспективы «Пилота» оказались весьма пессимистичными.

Из года в год мы всматривались в конкурсный экран фестиваля с неизбывной тревогой: наш анимационный больной скорее жив или мертв? Лишь в 2005-м заключение экспертов было однозначным: «Жив! Выздоравливает даже», – хотя симптомы затяжной болезни были отчетливо видны в программе.

Чайковский. Элегия
реж. Барри Перез, Ирина Марголина



Джоаккино Россини
реж. Оксана Черкасова

Жихарка
реж. Олег Ужинов
худ. Елена Ужинова

Когда мы говорим о количественном разрастании анимации, не всегда подразумеваем качество. В середине нулевых уже можно заметить качественный подъем, и что особенно важно, — не только в лучших, вершинных образцах, но и на уровне потока. Планка профессии заметно поднялась. 2005 год можно назвать кульминацией в развитии заказа во всех его видах и вариациях.

Уровень авторской анимации, при этом привлекательной для зрителя, был поддержан и в следующие годы. В 2006-м мы увидели воздушный, пастельный «Буатель» Алексея Демина, рукодельную страстную «Капитанскую дочку» Екатерины Михайловой (Пугачев на экране превращался в пьяного от злобы оборотня), ностальгирующее по высокому киноискусству «Признание в любви» Дмитрия Геллера, легкую и изящную авторскую пародию на знаменитый фильм Игоря Масленникова «Шерлок Холмс и доктор Ватсон» Александра Бубнова, изобретательно и остроумно сложенное из пуговиц эссе про мир метро и его обитателей — «Осторожно, двери закрываются» Анастасии Журавлевой... И наконец, глубоководное погружение в тайную сферу подсознания, мир чувств, желаний — «Молоко». Кино, сотворенное Игорем Ковалевым в Америке, сохранило авторские черты и самого режиссера, и свободного художнического духа студии «Пилот», ее ранней, рассветной поры.

В том же 2006-м снята лента единственного российского оскароносного мультипликатора Александра Петрова «Моя любовь». Купеческая Москва, воссозданная в фильме масляной краской на стекле, поражает сочетанием монументальности и воздушности. Кружевной роман Шмелева спрессован в импрессионистическом, пульсирующем чувственностью пространстве.

Светлую, нежную и ироническую лав-стори «Уборная история — любовная история», разворачивающуюся в стенах общественного туалета, сочинил Константин Бронзит. Мрачноватому Олегу Ужинову удалось снять самый солнечный, искрящийся радостью и праздничными соцветиями фильм «Жихарка» (в цикле «Гора самоцветов»). История про бойкую находчивую девочку Жихарку и злую Лису, знакомая с детства, нарисована и сложена в перекладке так лихо, ритмично и весело — будто никто и никогда не рассказывал ее. Между прочим, сама

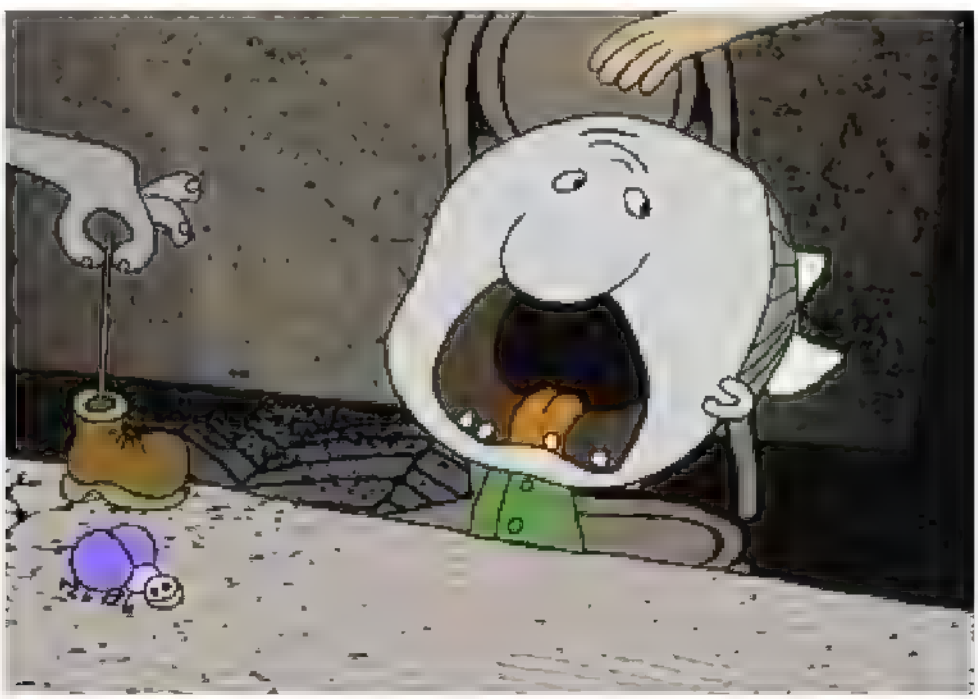
Жихарка на фестивале в Суздале была удостоена редкого в анимации приза — «За лучшую женскую роль». Мария Муат и Марина Курчевская представили кукольную версию пьесы Островского «Снегурочка», развернув на экране языческое пиршество Берендеева царства. Среди множества наград картины есть диплом с точной формулировкой «За предчувствие праздника».

Замеченный и отмеченный анимационным сообществом начинающий режиссер Юлия Аронова представила очередную изысканную графическую работу, сделанную не без влияния Норштейна, «Мать и музыка». Юлия Аронова удивляет непредсказуемостью в каждом повороте творческой судьбы. Две ее первых совершенно разных работы, кукольный фильм «Эскимо» и акварельно-перекладочный «Жук, корабль, абрикос», участвовали в суздальском смотре в номинации «Дебют» и обе были награждены. В том же году мы увидели тончайшую работу «Сказка Сары» Светланы Филипповой. Фильм как живой и быстрый набросок, нарисованный углем. Малышка с помощью огромного дворника ищет потерянную в снегу варежку, заодно с варежкой они откапывают не только город, но весь заснеженный мир.

В 2006-м суздальский фестиваль, ставший лакмусом самочувствия российской мультипликации, отмечал десятилетний юбилей. В рамках форума состоялось обсуждение, на котором подводились итоги текущего существования российской анимации. На протяжении десяти лет был проделан путь от почти нулевой отметки тотального кризиса до повсеместно отмеченного подъема, во всяком случае количественного. Если на первых фестивальных смотрах демонстрировалось всего по несколько картин, то форум 2006 года включал в себя более десяти часов кинопоказа.

Очевидная тенденция роста количества фильмов продолжалась до конца нулевых. Общеизвестно — любой сфере кинематографа нужна обширная подушка мейнстрима для подскоков авторской фантазии, не отягощенной притяжением традиций и форматов. В какой то момент стало казаться, что в анимации эта подушка набивается если не пухом, то вполне высококачественным пером.

На фоне увеличения выпуска картин авторская анимация не могла себя не обнаружить. Среди запоминающихся образцов поздних нулевых: одушевленная поэзия фильма «Мальчик» (2008) Дмитрия Геллера; элегическая и драматическая кукольная версия «Старосветских помещиков» в прочтении Марии Муат — «Он и Она» (2008), остроумная зарисовка Алексея Алексеева «Полярная яма» (2007) о трудной попытке полета, очередная порция графических парадоксов «Дождь сверху вниз» (2007)



Медленное бистро
реж. и худ. Иван Максимов

Ивана Максимова, составленный из бумажных обрывков чеховский «Очумелов» (2009) Алексея Демина, историко-поэтическая элегия «Три истории любви» (2007) Светланы Филипповой. В фильме Филипповой рисунок врастает в старую хронику.

Это рассказ о судьбе поэта и его влюбленностях на фоне трагического стремительного бега времени. Архитектура картины внутренне конфликтна: подчеркнуто условный, будто бы неуверенный рисунок, отражающий хрупкую внутреннюю жизнь поэта, сочетается с документальными кадрами, в которых отражен переворачивающийся с ног на голову мир.

Одна из лучших картин, адресованных детям, — «Пудя» Софьи Кравцовой. В прошлом художник, ныне режиссер, Кравцова создает в своих фильмах («Из жизни разбойников», «Музыкальный магазинчик», «Про лысую принцессу», «Как я ловил человечков») волшебную атмосферу, сравнимую с иллюстрациями классиков книжной графики начала XX века. «Пудя» — это вольное путешествие по территории детской фантазии с компасом в виде прозы Бориса Житкова. Режиссер обыгрывает «игру размеров»: действительности и ее «сдвинутое» восприятия ребенком. Дистанция огромных размеров. Режиссер создает видимую оппозицию пространств — снежной холодной улицы и золотисто-теплой кондитерской, утопающей в сладком запахе булочек, где и отогревается сбежавший из дома маленький герой.

В середине нулевых ежегодно выпускалось 60 названий. Но разговоры о кризисе российской анимации не иссякали. Впрочем, когда мы о нем слышали? Еще в пору союзмультфильмовского благоденствия, когда снимались десятки фильмов в год, профессионалы, ежеквартально собираясь обсуждать очередной пакет свежеприготовленной продукции, заламывали руки: «Ах, кризис! Промежуток!» Только спустя несколько лет все поняли, что такое настоящий кризис.

Итак, какова же общая ситуация в российской анимации в относительно благополучные нулевые? Студий по-прежнему много. Впрочем, число плодящихся на глазах кинопредприятий — отдельный туманный вопрос. Внимательный взгляд заметит буквально клеточную систему деления студийных организмов, каждый из которых заинтересован в проектах с госфинансированием. Одна студия может получить средства от государства на ограниченное количество фильмов. Поэтому кинопредприятия и делятся на два-три дочерних. Каждое из отделений обладает юридическим статусом, адресом, и главное — названием, под которое даются деньги.

Государство стало наиглавнейшим, а чаще всего и единственным продюсером. Оно заказывает прежде всего продукт, востребованный (по его мнению) зрителем. Значит, на передовом фланге — детское меню.

В детской комнате анимации нулевых много дебютантов. Издавна молодым предлагалось начать с сюжета для малышей. У многих неплохо получалось. Но в пробивавшихся сквозь асфальт кризиса дебютных фильмах 1990-х, прежде всего вгиковского производства, в основном царило желание самовыражаться, которое выливалось в потоки бессознательного, перенесенные на экран неокрепшей авторской рукой.

Качество детского репертуара нулевых ярко иллюстрируют такие фильмы, как «Мышка-ру» (2003). Работа на крепкую тройку, словно авторы поставили себе задачу не высовываться, сделать удовлетворительную работу. В истории про дружбу реальной мышки и компьютерной нет никаких подтекстов, намеков на юмор. Рисунок здесь скромен и внятен, без авторских ухищрений и изысков, без полета фантазии, режиссерских находок, без животворной энергии.

В это же время разные режиссеры заинтересовались темой войны. «Трофейные фильмы» Ольги и Александра Флоренских, «Василий Теркин» Роберта Лапидуса, «Гармонист» Светланы Быченко (все — 2003) устроены как коллажи. Истории сшиты на живую нитку из фрагментов хроники, кадров игровых картин, фотографий, рисованных эпизодов. Порой рисунок выползает за пределы собственно мультипликации, вклинивается в документальную съемку, и столкновение разных стилистик неожиданно высекает яркую эмоцию, как в «Гармонисте». Но, увы, художественных прозрений в духе «Сказки сказок» не случилось. Однако идея совмещения анимации с хроникой (документальным кино) оказалась востребованной. Когда она вдохновляет таких авангардных художников, как Ольга и Александр Флоренские, предвкушение экспериментального, смешного, откровенно абсурдного оправдывается.

Как и в прежние годы, неразрешимой осталась сценарная проблема. Сценаристов, чувствующих специфику искусства одушевления, возможности пластической трансформации, практически нет. Никто не учит авторов как правильно сочинять мультфильм — короткий и полнометражный. Хотя всем очевидно, что анимационный сценарист — такая же специфическая профессия, как фазовщик или прорисовщик.

Оттого в гардеробе ежегодных фестивальных программ большинство мультипликационных изделий пошито из великолепной ткани с изысканной отделкой (работа художников нередко превосходит качество

профессии режиссуры), да только рукава разные, воротник на боку, а размеры несуразны. При этом «как» уже традиционно в нашей анимации преобладает над «что».

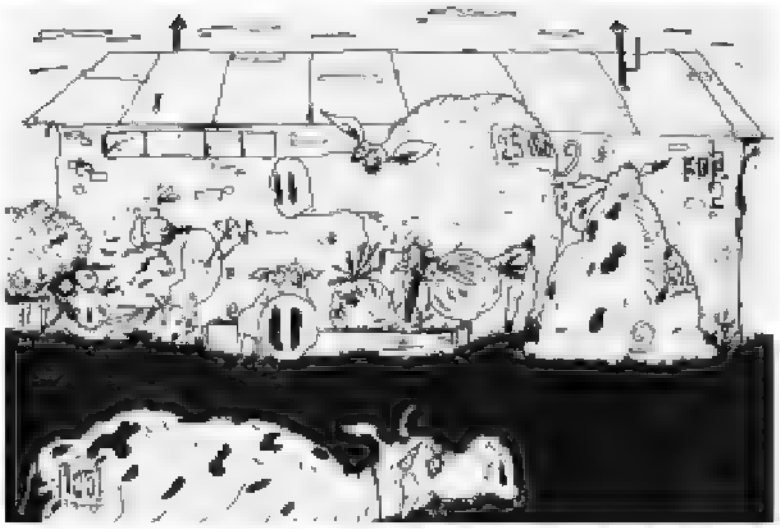
Недостаток профессиональных сценариев в российском кино превращается в тотальную хроническую проблему. На мультэкран льется поток «самиздата» — каждый режиссер сам себе пишет, как слышит. И если монтировать, одушевлять он еще умеет, то внятно, эмоционально и вдохновенно изложить сюжет — никак. Вот почему среди лучших работ нулевых — в основном экранизации. Там хоть лекала верные. Но и перевести сказку, повесть на язык анимационной пластики — дело не простое. Выразить свое авторское начало на материале хорошей литературной основы удается единицам.

Процесс стандартизации анимационной продукции, стартовавший в начале нулевых, продолжает набирать обороты (чужие для уха художника слова «продукция», «вал» здесь вполне уместны), несмотря на отдельные выразительные и самодостаточные авторские работы. На рубеже веков определились студии-лидеры, каждая из которых пыталась нащупать собственный путь. Екатеринбургская студия в большей степени разрабатывала нишу авторского кино, хотя делать это было все труднее. Дело в том, что аниматоры, получавшие призы на крупнейших фестивалях страны и мира, уезжали из родного города, несмотря на все усилия директора Валентины Хижняковой сохранить студию-дом, где молодые обучались бы у мастеров.

«Аргус-фильм» работал на поле зрительского кино; не всегда устремления эти оправдывались. Среди удач студии отметим ироничную картину Натальи Березовой «Моя жизнь» (2000) — сатирический контрапункт текста и изображения в Анесси был удостоен приза «За самый смешной фильм».

Студия «Анимос» чуть ли не единственная продолжала развивать традиции кукольной анимации. Цикл «Классика детям» — самый убедительный пример. Хотя нельзя не заметить: проект не лишен налета музейности, и подчас фильмам недостает ощущения того, что они сделаны сегодня, сейчас, в России.

Это острое ощущение современности — главное достоинство цикла «Гора самоцветов». «Пилот» неожиданно для многих (а возможно, и для самих отцов-студии) стал главным продолжателем традиций советской мультипликации с ее давним девизом «развлекая поучай». В «Горе самоцветов» нащупан путь самоидентификации, соблюден баланс рыночных и авторских амбиций. Однако поздние серии цикла стали слишком походить друг на друга.



Моя жизнь
реж. Наталья Березовая
худ. А. Яни, Максим Поляков

Стандартизация и диснеизация российского коммерческого кино оставили отпечаток на общей тональности фильмов. И все же существуют пионеры, занятые в первую очередь расширением пластических горизонтов.

Высококлассный художник, ныне режиссер, Валентин Ольшванг в фильме «Про раков» (2003) осваивает и переосмысляет неиссякаемое богатство классической русской живописи. Ушедший от нас Андрей Денисенко на протяжении ряда работ практически в одиночку продолжал кропотливые лабораторные опыты развития возможностей технологии 3D в области авторского кино. Для него компьютерные программы были лабораторией, скафандром для погружения в космос русской классики.

Провокационные работы Денисенко вызывали множество нареканий за ошибки в монтаже, в движении, но при всех неточностях анимирования они обладали энергией притяжения, нетривиальной световой пластикой. Вспоминаю шокирующие, грешащие изъянами, экспериментальные опыты в вольных вариациях на темы произведений Пушкина, Тургенева, Грина. Из картины в картину Денисенко пытался прорвать мертвечину виртуального пространства.

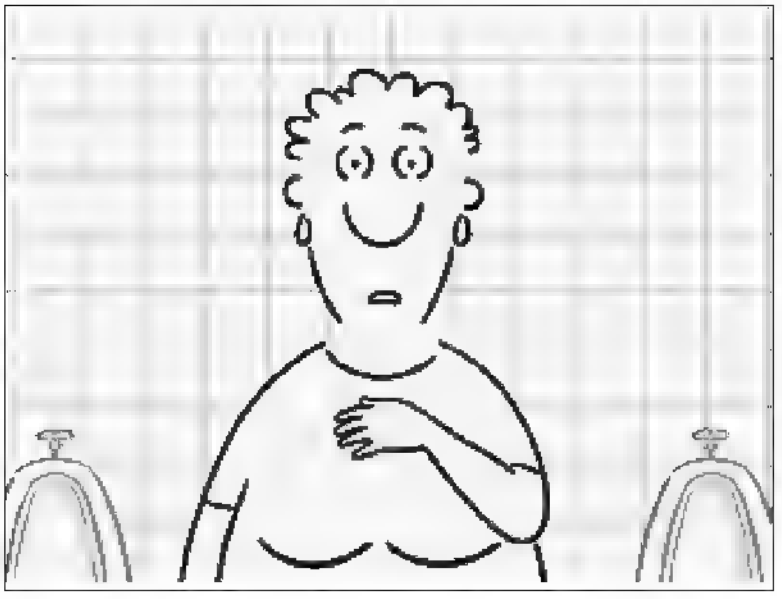
Новые формы существования в традиционном кукольном павильоне пытаются нащупать Мария Муат и Марина Курчевская. Трудно поверить, что романтическую фантазию «Желтухин», наивный игрушечный фильм «Про мышонка», условно-театральную «Снегурочку», покрытую паутиной историю любви «Он и Она», вырезанную из бумаги экспериментальную «Непечальную историю», верную классике «Метель» делали одни и те же авторы. Но

современная форма требует и свежего содержательного осмысления классического текста, а это получается не всегда.

Именно в нулевые на карте современной российской анимации практически стерлись понятия «периферия» и «центр». В какой то момент анимация вознамерилась распространить свою энергию по городам и весям. Москва и Екатеринбург, Саратов и Петербург, Уфа и Ханты Мансийск, Ярославль и Казань, Якутск и Саранск. Всемирно известный режиссер Александр Петров вообще предпочитает работать в ярославской студии, в окружении учеников, подальше от суетной шумной Москвы.

Несмотря на общий вектор к унификации, засверкали имена уникальных авторов, из тех, что создают на экране собственный мир, не оглядываясь на тенденцию к «заказухе», на косность продюсеров. Это, конечно, уже мастеровитые Алексей Демин, Константин Бронзит, Дмитрий Геллер и следующие за ними Екатерина Соколова, Инга Коржнева, Елена Чернова, Ирина Литманович, Юлия Аронова. Их фильмы обладают общим качеством: смешанной палитрой настроения, в которой грусть разбавлена юмором. В этих работах чувствуется энергичная режиссура, в них есть очевидное присутствие автора. При этом они сделаны на пограничье кино фестивального и зрительского. По сути, это и есть тот самый арт мейнстрим, о котором говорил Александр Татарский.

Уборная история
реж. и худ. Константин Бронзит



У анимации появился шанс встать на ноги. Минкульт поддерживал ее существование, но в отсутствие государственной политики это была жизнь на плаву. Давая деньги на производство, государство никоим образом не заботилось, чтобы созданные при его поддержке фильмы доходили до зрителя. Кинотеатры строились, но подвижек с прокатом мультипликации практически не было – за исключением одобрительно принятой публикой богатырской франшизы студии «Мельницы». Продюсерам Сергею Сельянову и Александру Боярскому удалось прорвать круговую оборону прокатчиков и владельцев кинотеатров, исключивших национальную мультипликацию из сферы их коммерческих интересов. Миллионы зрителей, пришедших смотреть на богатырей, – знак прокатчикам, что и с отечественной анимацией можно работать.

В 2008 году родился, возможно, самый любимый нынешней детворой сериал «Маша и Медведь». Он создается в трехмерной графике на студии «Анимаккорд». Его главное достоинство – точная разработка характеров, качественная режиссура и анимация, а главное – современный подход к старой сказке. Автор идеи, сценарист и один из продюсеров проекта – Олег Кузовков.

Помню, Александр Татарский рассказывал, как тосковал без зрителя, как это невыносимо – делать фильм в никуда, ни для кого. Одну свою картину он сам отнес на видеокассете пиратам на Горбушку. Режиссер очень хотел, чтобы люди увидели его работу в приличном качестве. «Я устал от того, что все думают, будто Татарский – тот, кто снял „Пластилиновую ворону"... 30 лет назад, – говорил он. Потом было радостно слышать "Посмотрели ваш новый фильм..."» Давно ли наши зрители видели новые авторские российские мультфильмы?

Тем временем финансирование картин продолжало увеличиваться. Вплоть до 2008 года на анимацию выделялось порядка 10 миллионов долларов, распределенных примерно на 150 названий. Эксперты посчитали, что минута будущего фильма, таким образом, стоит около 7–8 тысяч долларов, что по европейским расценкам было довольно дешево.

В 2010 году на Четырнадцатом Открытом российском фестивале анимационного кино в Суздале представлены 35 авторских короткометражных картин, 22 дебюта, 14 студенческих работ, 17 сериалов, 16 рекламных и социальных роликов. В зале – аншлаги. Впору кричать ура, да чепчики бросать в честь соотечественников Александра Петрова и Константина Бронзита, пробившихся в оскаровскую номинацию. Отчего ж на лицах аниматоров тревога и траур?

Маша и Медведь. День варенья
реж Олег Ужинов
худ Илья Трусов

Стоило российской анимации приосаниться, вспомнить о лучших традициях, почувствовать себя нужной, востребованной — как хлоп! С одной стороны молот пертурбаций в отечественной киноиндустрии, существенное сокращение финансирования анимации, вызванное созданием Фонда кинематографии, с другой — наковальня мирового кризиса

Больше года анимационные проекты вообще не финансировались. Истончились не только государственные средства, но и рекламные бюджеты. Телевидение, в какой то степени поддержавшее киноиндустрию за счет сериального потока, отечественную анимацию по-прежнему игнорировало Российские анимационные студии накрыл коллапс. Профессионалы экстра класса уходили, уезжали. Некоторые специальности исчезли вовсе Лучший фоновщик студии «Мастер фильм» вынужден был работать курьером А сколько талантливейших авторов мы потеряли в последнее время! Александр Татарский и Валерий Угаров, Анатолий Петров и Алексей Шелманов

После большого перерыва — считай клинической смерти всей отрасли — аппарат искусственного дыхания, механизм финансирования, был вновь запущен, хотя и в урезанном виде. Студии вновь пытаются выжить Однако выяснилось, что государство сомневается в необходимости стопроцентного финансирования фильмов. Для авторской фестивальной анимации это приговор

Даже в годы войны снимались мультфильмы. Страна осознавала их значение. Имидж государства создается не только числом боеголовок и размером газовой трубы Образ страны складывается не без участия Крокодила Гены и Чебурашки, Винни Пуха и Пятачка. Для привлекательного образа России Хитрук, Норштейн, Назаров, Бардин, Хржановский, Петров сделали больше всех наших политиков вместе взятых

P. S. Нулевые закончились. Авторская анимация по-прежнему пытается осмыслять время, настоящее и истекшее, развивая и споря с традициями советской мультшколы. Энергия поиска современных арт работ направлена в зыбкое пограничье вымысла и достоверности

Сизый голубочек
реж. и худ.
Екатерина Соколова

Собственно говоря, эта территория промежутка между вещным и абстрактным, документальным и художественным осваивается всем актуальным искусством: кинематографом и театром, литературой и живописью, архитектурой и скульптурой. Тенденциям перехода современного творчества от постмодернизма к постдокументализму посвящено исследование Зары Абдуллаевой «Постдок. Игровое/Неигровое».

Схожие тенденции прослеживаются и в поисках наших ведущих режиссеров разных поколений. Современная авторская анимация — эфир между иллюзией и определенностью; мир выдуманный, нереальный, собранный из метафор и теней, при этом очень даже материальный, ведь тени и метафоры сотворены из физических фактур: целлулоида, бумаги, песка, кукол, пластилина. Что объединяет эти разные художественные интерпретации?

В наиболее приметных картинах последнего времени Алексея Туркуса, Алексея Демина, Екатерины Соколовой, Натальи Мирзоян, Зои Киреева, Михаила Дворянкина, Ирины Литманович, Софьи Кендель, Светланы Разгуляевой целостность и неразрывность понятия «пространство-время» получают, скажем так, «вещественную аргументацию». Здесь конкретная и сочиненная реальности обнаруживают предметность первопричин и чувств, на которой сосредоточено внутреннее зрение автора. Стены комнаты в «Заснеженном всаднике» Алексея Туркуса раздвигаются до горизонтов непостижимого мира, папа в пижаме, склонившийся над шахматной доской, превращается в военачальника, принимающего парад, а танки и конница идут строем прямо через комнату, и самолеты низенько пролетают под дверным проемом. Но папа ... остается в пижаме и тапочках, хоть и с барабаном в руках. В этом нежном и болезненном погружении в детство автор строит воздушный мост в прошлое на основе очень конкретных личных воспоминаний и переживаний, собственных утрат, своей неутихающей боли. Не случайно, текст от автора читает сам Туркус. Это его история, пропущенная сквозь слои метафор и трансформаций. Своей погибшей подруге посвящает фильм Светлана Разгуляева («Слушай, как тает снег»), но весь поэтический строй картины, решенной в эстетике советской живописи и графики 1920-х, пропитан не безысходностью, а, напротив, мечтой по несбыточному.

Известно, что в кинематографе время существует в формах пространства. В анимации же это очевидное и невероятное единство актуализируется, осмысляется со скрупулезнейшей подробностью и обстоятельностью.

Новейшая российская анимация деятельно и изобретательно использует хронотоп как средство художественной выразительности. Время-пространство советского прошлого осознается как никуда не девшееся «время жизни» — истекшее и сохранившееся в складках памяти, в отдельных обветшалых деталях. Если говорить об объединяющем начале целого ряда работ современных авторов, то это прежде всего ностальгия по жизни, будто бы миновавшей, но зримым пунктиром продолжающейся внутри нас.

Прошлое раскладывается на детали «молекулы»: ночные горшки, на которых елозят малыши в детсаде фильма «Девочка дура», расползшийся в банке гриб на окне старенького дома и сетка с продуктами в «Домашнем романсе» Ирины Литманович, старая покрышка, превращенная в качели в «Сизом голубочке» Екатерины Соколовой. Автор из этих кубиков-«молекул» складывает свою «картину мира», в которой прошлое и настоящее нерасторжимы, впаяны друг в друга. Этот метод изображения действительности, а точнее памяти о ней, с помощью «иероглифов вещей» (Виктор Шкловский) известен давно, но в анимации он убедительно визуализирован. А «теневая сторона вещей», как и предупреждал нас Евгений Шварц, таит и скрывает то, «что придает остроту нашим чувствам». Если сравнивать авторскую анимацию новейшего времени с арт-работами 1990-х, то можно заметить одно существенное, хотя и неочевидное отличие. Среди фильмов 1990-х также встречались картины с отчетливым автобиографическим привкусом. Однако по преимуществу это были сновидческие тексты, в которых стилистика превращалась в тайнопись, кодирующую мироощущение автора. Фильм отталкивался от художественного

впечатления, воспоминания и отбывал в ввысь просторной импровизации. Авторы осознанно и неосознанно придерживались принципа деконструкции текста и важнейшего постулата основателя деконструктивизма Жака Дерриды. «Единственная новизна целого – в расположении читаемого»

Фильмы рубежа нулевых и десятых не пренебрегают нарративом, линейным изложением сюжета («Сизый голубочек», «Снежный всадник», «Подарок», «Солдатская песня», «Со вечора дождик», «Умба Умба»). Но хронотоп внятно рассказанной истории раздвигается, как стены комнаты в «Снежном всаднике», от выпукло выписанных обыденных подробностей до обширных социальных и художественных обобщений, от детали – к метафоре жизни. Сами же подробности, густо населяющие фильмы, наполняют их пульсом живой жизни, превращают историю в авторское высказывание

Взгляд автора по-прежнему остается центром универсального пространства фильма. Как точно заметил Бахтин, «точка зрения автора всегда хронотипична, то есть включает в себя как пространственный, так и временной момент» Независимо от того, где проистекает действие – в советской школе, детском саду, старом доме, деревне, провинциальном городке, – время уплотняется, прошлое заполняется сердцебиением сиюминутного. Зрителю предоставлена возможность переживать и интерпретировать мгновения, распыляющие вчера в сегодня Целая эпоха подчас сжимается в пружину одного кадра, но сам кадр раздвигает до бесконечности свои пределы

«Мы – уста пространства и времени, – пишет Арсений Тарковский. – Мы – выброшенные после минувших штормов на берег настоящего». Можно добавить: мы – навсегда покинувшие наше детство и тоскующие по нему Мы и есть связь времен

Солдатская песня
реж Елена Чернова
худ Полина Новикова
Валентин Телегин

Полный метр — болезнь «роста»

Анимации самой природой начертано быть понятой и любимой разновозрастной аудиторией. В основе лучших мультфильмов — сюжетная многослойность, неудержимая фантазия, изощренные трансформации, юмор широчайшей палитры, от безмятежной радости до черного гротеска. У Хаяо Миядзаки немыслимое количество этих слоев: каждый зритель — от высоколобого интеллектуала до малыша — обнаруживает в его фильмах «свое» кино. Вот отчего анимация таит гигантский потенциал настоящего неувядаемого семейного фильма, по которому тоскует и зритель, и продюсер. Не случайно Федор Хитрук говорит об анимационном кино как о резерве массовой коммуникации. Реализовать этот резерв на современном экране призвана полнометражная мультипликация, бум которой нынче охватил весь мир.

Главные международные кинофорумы наперегонки зазывают уникальные анимационные проекты. Интерес увеличивается по нарастающей. На каннских спецпоказах «Шрека» — в зале яблоку негде упасть. Участник основного конкурса ирано-французский «Персеполис» получает спецприз жюри. Израильская лента «Вальс с Баширом» спровоцировала горячие дискуссии. В 2009 году главный кинофорум мира впервые открывался мультфильмом «Вверх», совместного производства студий Pixar и Disney.

Если высокое жюри проигнорировало анимадок Ари Фольмана «Вальс с Баширом», интимную исповедь о трагедии Ливанской войны, то работа Маржане Сатрапии «Персеполис», история взросления девочки на фоне драматически меняющегося иранского общества, вызвала сочувствие и удостоилась заслуженного приза.

За Каннами едва поспевают Венеция и Берлин. Венеция устроила овацию прозрачной, исполненной гармонии «Рыбке Поньо» Хаяо Миядзаки. В числе премий Венецианского фестиваля узаконена спецнаграда за лучший 3D фильм. Почетный «Золотой лев» за заслуги перед кинематографом вручен американскому аниматору и продюсеру Джону Лассетеру, одному из основателей Pixar. Берлин присудил «Золотого медведя» философскому аниме «Унесенные призраками» Миядзаки и включил в основную программу трехмерный фильм Мишеля Осело «Сказки ночи».

Что это? Мода? Всеобщая и тотальная инфантилизация человечества? Прорыв трехмерных технологий, стирающих границы между видами искусств? А может, ощущение исчерпанности идей и приемов вынуждает кинематографистов больше не смотреть на анимацию как на младшую сестру (тем более что она значительно старше). Искусство одушевления воспринимается подлинными киноавторами как лаборатория, в которой творится химия кино, заново по «молекулам» складывается вещество киноэстетики. В русле общего движения искусств кинематограф вливается в поток невиданной ранее синкретизации.

→
Карлик Нос
реж. Илья Максимов
худ. Александра Аверьянова

Не только у публики, но и в самих анимационных кругах доминирует точка зрения на полнометражную мультипликацию как на исключительно коммерческий товар. Мнение это всегда было уязвимым, потому что лучшие фильмы Диснея, Атаманова, Бакши, эстетические прорывы японского анимэ — штучные рукотворные примеры арт-мейнстрима. В этом один из секретов их долгожительства. Не случайно нарисованная более 70 лет назад «Белоснежка» до сих пор метет киноэкраны планеты.

И все же картина мира современной анимации принципиально изменилась. Дело не только в знаменательной цифровой революции, перевернувшей сознание режиссера, неузнаваемо преобразившей экран. Еще некоторое время назад авторским мультработам отводилась исключительно ниша анимационных форумов, таких как «Крок», фестивали в Анесси, Эшпиньо и Тампере. Анимация со своими экспериментальными поисками в основном варилась в собственном соку, вдали от зрителя, за непроницаемой стенкой добродушного презрения игрового кинематографа. Сегодня мир словно заново открывает знакомое до прожилок искусство. Одной из первейших причин этого пламенеющего интереса стал приход мощного отряда авторов. Они оказались востребованными в полнометражной мультипликации.

Есть еще одна неочевидная, но важная причина когда-то вспыхнувшей и неиссякаемой любви к анимации. Папа римский Иоанн Павел II советовал католикам смотреть мультипликацию, прежде всего советскую, ибо она «врачует душу». В пору кризиса и всеобщего уныния анимация обнадеживает, высветляет в темных углах бессознательного лучи надежды, выветривает туман тревог и страхов, занимается экологией духа. В основе истории фильма «Вверх» лежит идея эскапизма, но отнюдь не травматичной эмиграции, а невероятного и восхитительного «полета» старика, потерявшего жену, изгоняемого из собственного жилища... Он отправляется в воздушное путешествие вместе с домом, любимыми тапочками, семейным альбомом. Летит навстречу жизни. «Что нас заводит — так это новаторский потенциал сюжета, — убежден гений Лассетер. — Прочь избитые ходы. Соединим параллельные миры и измерения. Подарим зрителю возможность поверить в совершенно невозможное».

В Советском Союзе и России полнометражная мультипликация не играла столь значительной роли, как на Западе. Королевой отечественной мультиндустрии оставалась короткометражка. Даже истории со сквозным развивающимся сюжетом, вроде «Маугли», «Карлсона», «Вини Пуха», делали не единым фильмом, а от серии к серии — хотя мировой успех полнометражного мультфильма был очевиден. Диснеевская «Белоснежка и семь гномов» (1937) не только триумфально прошла в прокате разных стран, собрав неплохую кассу — она приучила зрителя смотреть анимационную ленту в кинотеатре. С годами количество полнометражной анимации росло в такой прогрессии, что для нее даже была создана отдельная номинация на премию «Оскар». А к нынешнему времени увеличившееся качество мультфильмов убедило академиков рассматривать их и в главной номинации «Лучший фильм года».

С наступлением рыночных времен наши продюсеры с удивлением обнаружили, что полнометражная анимация может приносить хорошие сборы. Требуется для этого самая малость: чтобы фильм был, словно гоголевская дама, приятным во всех отношениях. Но в отсутствие школы эта, на первый взгляд, незамысловатая задача оказалась неразрешимой.

В 2003 году премьера мультипликационного фильма «Карлик Нос» (режиссер Илья Максимов, студии «Мельница» и «СТВ») была провозглашена отечественной прессой днем рождения отечественной полнометражной анимации. Будут, мол, теперь и у нас конкуренты Диснею. Стилистически картина действительно смахивала на диснеевскую, и в репертуаре соперничала с раскрученным американским «Островом сокровищ», вышедшим на российский экран в то же время.

При этом мало кто вспомнил, что долгоиграющие мультфильмы создавались в отечестве не только в советский период, но и в постсоветские годы. Например, «Землемер» (1995) Дмитрия Наумова и Валентина Телегина по мотивам «Замка» Франца Кафки, мюзикл «Короли и капуста» (1996) Марии Муат по мотивам рассказов О'Генри, «Чудотворец» (2000) Станислава Соколова — масштабная история жизни Христа, музыкальная лента «Новые Бременские» (2000) Александра Горленко, поэтико-художественные фильмы Андрея Хржановского. Вряд ли вы о них слышали. Этих картин практически не было на большом экране. Некоторые фильмы показывались на различных фестивалях, некоторые буквально канули в Лету, их даже на DVD не сыскать.

Однако спрос рождает предложение. Рост киноиндустрии, открытие многозальных кинотеатров стимулируют появление разновозрастной публики, влияют на прокатную политику. И вот уже полнометражные мультфильмы — желанные визитеры кинорепертуара. Они востребованы, лучше других отвечают непростой задаче заполнить нишу семейного кино (особенно в каникулы), привлечь зрителя на утренние нерентабельные показы.

Погасший интерес к анимационному полному метру разгорелся с небывалой силой. На экраны выпущены «Незнайка и Баррабасс» Владимира Гагурина и Светланы

←
Незнайка и Баррабасс
реж. и худ. Светлана Гроссу, Владимир Гагурин по рисункам Пальмера Кокса

Гроссу, «Щелкунчик» Татьяны Ильиной, «Князь Владимир» Юрия Кулакова, «Алеша Попович и Тугарин Змей» Константина Бронзита. Эти фильмы разного художественного достоинства, созданные практически одновременно, свидетельствуют о стремлении мультипликаторов выйти из зоны кустарного производства в индустриальное поле.

Чем же вызвана эпидемия полнометражной анимации? Неужели это свидетельство здоровья киноиндустрии? Увы, нет. Мы вступаем в переходный период от старых форм производства мультфильмов к новым, принятым во всем мире. Осторожно и боязливо входим в большую воду цифровых технологий, пытаемся создавать студии, функционирующие как фабрики на современной технической основе — так работают «Петербург», «Мельница», «Анимаккорд». Мы двигаемся, как умеем, с собственным горбом проблем.

Меняются взаимоотношения режиссера и продюсера. Незаметно продюсер занимает первые роли (при этом профессиональных продюсеров в анимации — единицы, подавляющее большинство из них заглядывают исключительно в государственную казну). Он анимацию заказывает, он ее и танцует. При желании может и режиссера заменить, как это случилось на проекте «Князь Владимир», или усилить художественное, так сказать, руководство — привлечь, например, к работе над «Карликом Носом» мастера Константина Бронзита. В то же время в анимацию устремились кинопродюсеры профи (Селянов, Готлиб, Атанесян), что свидетельствует о дальнейшем стирании некогда непреодолимых границ между различными видами кинематографа.

Среди особенностей отечественного полнометражного кино в начале нулевых — долгострой. Сколько делается фильм на Западе? Примерно полтора года. До недавнего времени срок для России практически нереальный. Ближе всех к западным стандартам подобралась Татьяна Ильина, снимая фильм «Щелкунчик» (2004, бюджет российской версии 3,5 миллиона евро) — и то лишь потому, что немецкий инвестор, компания MC One GmbH, оказался чрезвычайно требователен и соблюдение срока поставил (о ужас!) выше качества. С немецким педантизмом был четко распланирован график совместной работы со студией «Аргус интернейшнл». В результате фильм снят, но качество вызывает множество вопросов.

С идеей фильма режиссер Татьяна Ильина пришла на студию «Аргус фильм» еще в 1998 году, тогда же сделали пилотный ролик. Еще долго проект висел в разряде неосуществимых — отечественная мультиндустрия была разрушена. Западные инвесторы обратили внимание на фильм «Щелкунчик», когда его пилотный фрагмент был отмечен Всемирной золотой медалью нью-йоркского фестиваля в категории «Лучшая анимация».

После этого фильм взяла под свое крыло германская компания MC One GmbH (создавшая до этого игровой фильм «Нигде в Африке»), она выступила в качестве сопродюсера. Тут и завертелся форменный аврал. Работу над раскадровками начали, когда сценарий еще не был завершен. Однако некоторые эпизоды приходилось переделывать по нескольку раз. Немцы торопили, наши изо всех сил старались соответствовать мировым скоростным стандартам. Именно спешка стала причиной сюжетных и визуальных небрежностей, непрописанности драматургии.

Режиссер выбирает традиционную рисованную стилистику, напоминающую старинные рождественские книжки и открытки. Впрочем, Ильина не отказалась и от помощи компьютера, используя трехмерную технологию для живописных фонов и визуальных эффектов. Ощущение волшебства изображению придает специальная обработка с помощью программ CAS, Adobe Effects, 3D-графики. Одним из принципиальных для режиссера стало решение о переносе места действия из старинного европейского города в Петербург. Щелкунчик и Маша встречались на улицах самого литературного из городов мира. В монтаже фильма приняла участие Алис Буатар, только что завершившая работу над обласканным наградами ретрошлягером «Трио из Бельвилля».

Озвучивать героев пригласили звезд. Евгений Миронов представлял главного персонажа во всех трех ипостасях: Принца-мальчика, деревянного Щелкунчика и Принца-юношу. Мышиного Короля сыграл Ефим Шифрин, Мышильду — Мария Аронова, мудрого волшебника Дросельмейера — Георгий Тараторкин. Для фильма делалась и самостоятельная англоязычная версия, в которой Мышиного Короля озвучивал Лесли Нильсен. Сказка вышла не слишком затейливая, с вялым таймингом, но с отдельными обаятельными сценами.

Еще менее выразительным получился «Незнайка и Баррабасс» (бюджет 3,5 миллиона долларов), премьера которого состоялась в 2005 году. Поставили фильм режиссеры Владимир Гагурин и Светлана Гроссу, сценарий написал Михаил Мокиенко. Авторы, решившиеся продлить жизнь обитателям Солнечного города, обратились к литературному первоисточнику, произведению Анны Хвольсон и Палмера Кокса «Новый Мурзилка. Удивительные приключения и странствия маленьких лесных человечков». Книгу с рисунками Кокса, выпущенную в 1913 году русским издательством «Вольфа», они отыскали в детской библиотеке. Когда то на основе этого сочинения

Князь Владимир
реж. Юрий Кулаков
худ. Андрей Рябовичев, Николай Козлов, Григорий Лозинский

+
Иван царевич и Серый Волк
реж. Владимир Торопчин
худ. Марина Кудрявцева

Про Федота-Стрельца, удалого молодца
реж Людмила Стеблянко
худ Анастасия Васильева

про маленьких человечков, беззаботно поживающих в лесу, Николай Носов создал книгу о приключениях Незнайки, а первоисточник как-то позабылся.

Теперь рядом с прославленным Незнайкой, его братом Знайкой и Мурзилкой появились незнакомцы: механик Бурш, профессор Бром, злой Баррабасс. В процессе создания картины в «Центре национального фильма» была организована студия компьютерной анимации.

Дизайн «Незнайки и Баррабасса» по задумке авторов соответствовал стилистике цветных гравюр начала XX века. Однако ретро неуклюже соседствует с фантастикой — специфическая кислотная цветовая гамма, заливающая экран, показалась создателям удачным способом уйти от классического мульткино. Так пейзажи приобрели нереальные краски, небо — диковатые цвета. У персонажей оказались странные оттенки лиц: от густо-серого до зеленого и фиолетового. Физиономия Каррабасса зримо синеет (так, видимо, из него истекает злость), Незнайка стал коричневым. Неудачное цветовое экспериментирование, отсутствие свежих сценарных идей сделали невозможным принятие картины публикой.

В том же 2005-м на экраны вышел «Князь Владимир». Проект был начат еще в 1999-м; полтора года сценария не было вовсе, существовали лишь эскизы, послужившие поводом для первых финансовых вливаний. Многажды менялся творческий состав группы, включая режиссеров. Художник Юрий Батанин как-то признался, что в отсутствие конкретных заданий полтора года рисовал пуговицу. Юрий Кулаков пришел в группу на короткое время — помочь товарищам. Но после отставки очередного режиссера (Юрия Бутырина) завис на проекте. Над семидесятивосьмиминутным фильмом работала основная группа из 20 человек, плюс примерно 70 сдельщиков: аниматоров, прорисовщиков, фазовщиков, заливщиков. Авторы фильма утверждали, что ставили перед собой задачу вернуть на экран живописные традиции «Союзмультфильма». Но их ура-патриотическое, прямолинейное, лишенное юмора творение апеллирует не столько к фильмам Иванова-Вано, Снежко-Блоцкой, сестер Брумберг, Иванова, сколько к агиткам 1930-х и 1950-х.

Одной из главных российских фабрик по производству полнометражного мульткино стала петербургская «Мельница». Формально студия была создана в 1999 году (хотя ее история берет начало с небольшой звукозаписывающей студии «Миди-Синема», возникшей в начале 1990-х и лишь спустя время начавшей заниматься анимацией), ее учредителями стали «Миди-Синема» и компания Сергея Сельянова «СТВ». Практически сразу «Мельница» нацелилась на производство больших проектов, хотя здесь создавались и короткометражки: «С добрым утром» Дениса Чернова, «Бог» и «Уборная история — любовная история» Константина Бронзита и другие. После сериала «Приключения в Изумрудном городе», снятого по заказу «НТВ-кино», и вызвавшего нарекания профессионалов, жернова «Мельницы» завертелись с удвоенной силой.

В 2003-м студия выпустила «Карлик Нос» (по мотивам сказок Вильгельма Гауфа «Карлик Нос» и «Маленький Мук») — один из первых российских полнометражных анимационных фильмов. Картина не снискала зрительского успеха, однако именно «Карлик Нос», неприкрыто

копирующий Диснея, стал для студии плацдармом освоения технологических секретов и методов непрерывного конвейера по производству полнометражных мультфильмов.

Серия картин о русских богатырях («Алеша Попович и Тугарин Змей», «Добрыня Никитич и Змей Горыныч», «Илья Муромец и Соловей Разбойник», «Три богатыря и Шамаханская царица») – настоящий мультмарафон, попытка создать национальную долгоиграющую франшизу. Любопытно, что у истоков многолетнего богатырского марафона оказался арт-режиссер Бронзит, известный как мастер забега на исключительно короткие кинематографические дистанции.

Несмотря на очевидные переклички со «Шреком», в богатырской тетралогии почти осуществилась мечта о создании патриотического анимационного блокбастера. Здесь пафосная героика и великодержавные комплексы чистосердечно и незлобно высмеивались. Персонажи любовно шаржированы, но не карикатурны. Богатыри – силачи, однако никакие не супермены, скорее добродушные увальни, не всегда ведающие, куда ж направить неуемную силушку богатырскую, какого ворога победить.

Первый фильм киносериала, «Алеша Попович и Тугарин Змей», был опытом большой, но нереализованной потенции. В общем, гора родила мышь. «Гора» – это невысокого роста и великого дарования искусник Константин Бронзит, отличные художники, прорисовщики. «Мышь» – это сам фильм, вполне симпатичный, но наспех скроенный из сценария Максима Свешникова, который нужно было по уму доводить, прописывать характеры, изобретать остроумные диалоги, сочинять пластические гэги. Бронзит и продюсер Александр Боярский пытались по ходу дела совершенствовать сценарий, да времени катастрофически не хватало. Поставленный на скоростной конвейер, авральный фильм вышел причудливой хохломской игрушкой, местами непрокрашенной.

Строгая критика назвала картину Бронзита приличным «рашен фастфудом». О влиянии «Шрека» на черты «Алеши Поповича и Тугарина Змея» писал всякий. Да не заметили, что Бронзит изо всех сил, напротив, пытался сделать шаг от Диснея и Ріхаг к бесконечно притягательному пространству национального фольклора, увиденного из сегодня. В эту сторону фильм и тянут-потянут, да вытащить не могут: бабка за дедку, дедка за внучку, внучка Любаша за Алешу.

Князь Владимир
реж. Юрий Кулаков
худ. Андрей Рябовичев, Николай Козлов, Григорий Лозинский

«Алеша Попович и Тугарин Змей» не стал рекордсменом проката, зато продемонстрировал невиданные в стране сроки производства полнометражной анимационной картины — чуть больше года. Так «Мельница» наладила бесперебойное производство богатырских мультфильмов, приучая к ним публику, воспитывая новых аниматоров, создавая фабрику-школу.

В декабре 2007 года увидел свет третий фильм, «Илья Муромец и Соловей-разбойник» (режиссер Владимир Торопчин), который собрал в прокате рекордные для отечественного мультфильма 10 миллионов долларов.

Богатырский успех — итог долгого пути, который проделали питерская студия «Мельница» и продюсеры Александр Боярский и Сергей Сельянов. Эта тетралогия — пример коммерческого кино, дефицитного у нас мультмейнстрима.

В новогодний уик-енд 2011 года случилось невероятное. Впервые в России прокатным лидером стал отечественный анимационный фильм. Лента «Три богатыря и Шамаханская царица» обогнала игровые картины и с 31 декабря по 2 января собрала 4,1 миллиона долларов на 975 копиях. Касса за каникулы превысила 16 миллионов долларов. Хотелось бы, конечно, чтобы лидер зрительского кино был более серьезно проработан с точки зрения анимации и имел крепкий сценарный фундамент. Возможно, это дело будущего. Но публика фильм приняла. А ведь совсем еще недавно при словах «отечественный мульт» зритель презрительно отворачивался.

«Три богатыря и Шамаханская царица», как и предыдущие ленты франшизы, сотворена в традиционной рисованной двухмерной графике. В этом фильме богатыри дружным отрядом защищают тысячу соотечественниц от заказного горя — оказывается, их слезы должны осчастливить, омолодить и приукрасить вредоносную и страшнющую Шамаханскую царицу. «Не быть этому!» — решают три псевдоваснецовских Геракла и отправляются в поход против вражеской дивы. Персонажам в этой истории явно тесно, всем не хватает слов и поступков. Это какой-то хор героев, тут не до сольных партий. Сценарий рыхловат. Но, несмотря на ощущение небрежности и скороспелости (этот изъян в производстве отечественного долгоиграющего мульткино неискореним), фильм не лишен живой интонации и обаяния.

В дела давно минувших дней, воспроизведенные с оглядкой на советские мультики, вмонтированы эстрадные скетчи: научиться готовить сани летом можно в Осколкове, бюст киевского князя с ленинской настырностью указывает путь подвигам «поколения Х» — обитателям X века. Реплика: «Всем стоять, работают три богатыря!» — недвусмысленно отсылает к силовикам. Не пропустили зрители мимо ушей и острых замечаний влюбленного в себя коня Юлия. «Живем мы хорошо. Царь наш совсем спятил и попал в беду».

С каждой новой главой интерес к богатырской франшизе незаметно нарастал. И это несмотря на то, что качество сценариев, анимации по сравнению с первым фильмом существенно ухудшалось. А крепость зрительского недоверия пала. Лента «Три богатыря и Шамаханская царица» собрала денег больше, чем все предыдущие серии проекта вместе взятые.

Очередная серия проекта «Иван Царевич и Серый Волк» становится фаворитом кинопроката в канун 2012-го, собирая около 24 миллионов долларов. Для отечественной анимации цифры невиданные. Что же произошло? Берусь утверждать, что пятый фильм «мельничной» франшизы — ничем не лучше первого фильма про Алешу Поповича. Напротив, «Алеша...» был сделан с точки зрения анимации, проработки персонажей и «анимационной игры» лучше, точней, тоньше. Производственная линейка «каждый год по фильму» не дает возможности выписать должным образом сценарии, дать развитие характерам, проработать гэги, позволить аниматорам на достойном уровне разыграть своих героев. К тому же режиссеры на проекте регулярно меняются. Конвейерная гонка не лучшим образом сказывается на сериале. Но зритель, воспитанный телевизором, не слишком притязателен — ему нравится. К тому же надо отдать должное продюсерам, от фильма к фильму «Богатыри-царевичи» верно ориентируются на прокатной местности, уточняют так сказать адрес. Из традиционного семейного кино вектор их движения перенаправлен на молодежную аудиторию. «Иван Царевич...» — рисованная молодежная комедия. С каждой серией цикл «взрослеет», не исключаю, что основная часть богатырской аудитории — выросшие мальчики и девочки, восемь лет назад пришедшие с мамами на фильм «Алеша Попович...» в кинотеатр.

Кроме того, изначально богатыри были созданы как особый овощ: внутри — репа, то есть исконно русское содержание, основанное на мифологии, эпосе, фольклоре, а оболочка (весь строй фильма, пружина интриги, система взаимоотношений персонажей) — американская. Есть еще одно качество, позаимствованное у мировых анимационных суперхитов: столкновение архаики и современности («Имейте совесть, наконец. Вы срываете нам конкурс "Образ богатырей в народном творчестве"»). Реплики придумываются с двойным дном, с намеком на современность. «Типичные богатыри. Сначала бьют, потом спрашивают». Иногда тексты пишутся лобовые: «Да все будет хорошо. — Что хорошо? Ты что "Русское радио" что ли?». К созданию сценария фильма продюсер Александр

→
Добрыня Никитич и Змей Горыныч
реж. Илья Максимов
худ. Ольга Овчинникова

→
Илья Муромец и Соловей Разбойник
реж. Владимир Торопчин
худ. Олег Наркелев

Звездные собаки: Белка и Стрелка
реж. Святослав Ушаков, Инна Евланникова
худ. Александр Храмцов, Степан Грудинин
Святослав Ушаков

Боярский, тяготеющий к драматургическому делу, привлек «Квартет И». Поэтому не случайно сам фильм все больше походит на пародийную программу Первого канала — «Большая разница».

К тому же, Сельяновым усвоен принцип суперуспеха, продуманный, прописанный и культивируемый в американской кинодержаве. Об этом продюсер неоднократно рассказывал: примерно раз в семь лет, в кинопространстве должен происходить какой-то суперуспех, иначе голливудский миф, часть американской мечты, перестанет работать. Американская машина производит раз в семь лет эти вспышки. За 70 тысяч долларов сняли, 70 миллионов собрали — успех окрыляет идущих следом... И вот цифры. Спустя ровно семь лет после первого фильма богатыриады — ее продюсеры срывают кассовый куш. Прокат «Ивана-царевича...» кинопоказчики с зимних каникул продлили до весенних. Успех надо закреплять в деньгах.

Итак, главным коньком студии стала мультипликационная коммерция, но с точным пониманием задач и желанием сделать мультипликацию зрелищной, вернуть зрителя, напрочь забывшего о существовании отечественной мультшколы, к национальному рисованному кино, продемонстрировать новому поколению, что не только в Америке, но и в родных пенатах есть художники, способные создавать национальные шлягеры. Хорошо бы при потогонном темпе строительства мультколоссов продюсеры не забывали, что в анимации изображение является первостепенным и давали художникам возможность работать над визуальной стороной, доводить ее до приличного европейского уровня.

Помимо работы над полнометражными анимационными проектами, студия помогает реализоваться молодым талантливым режиссерам. В декабре 2007 года «Мельница» представила на суд зрителей дебютный проект Дарины Шмидт. Ее искрометная сказка «Маленькая Василиса» (трудно не заметить переклички фильма с «Жихаркой» Олега Ужинова) порадовала не только витальным остроумием, но и праздничным стилем, основанным на технике лоскутного шитья.

В 2008 году «Мельница» выпустила в ограниченный прокат полнометражный фильм режиссера Людмилы Стеблянко «Про Федота-стрельца, удалого молодца», экранизацию одноименной стихотворной сказки Леонида Филатова. Авангардная лубочная стилизация с явными заимствованиями из живописи мирискусников, анимации Иванова-Вано выполнена в технике перекладки. Но взрослые у нас не обучены ходить на мультфильмы в кинотеатры, а для детей плотно витиеватая, отчасти символичная графика оказалась слишком сложной.

К середине нулевых кинотеатральный показ проснулся. Отсюда и возник спекулятивный полнометражный бум. В 2005 году в производстве было около 15 полных метров. Где эти фильмы? Куда делись незавершенные долгострои? Понятно же было, что индустриальный потенциал всей отрасли обеспечивал от силы три-четыре проекта.

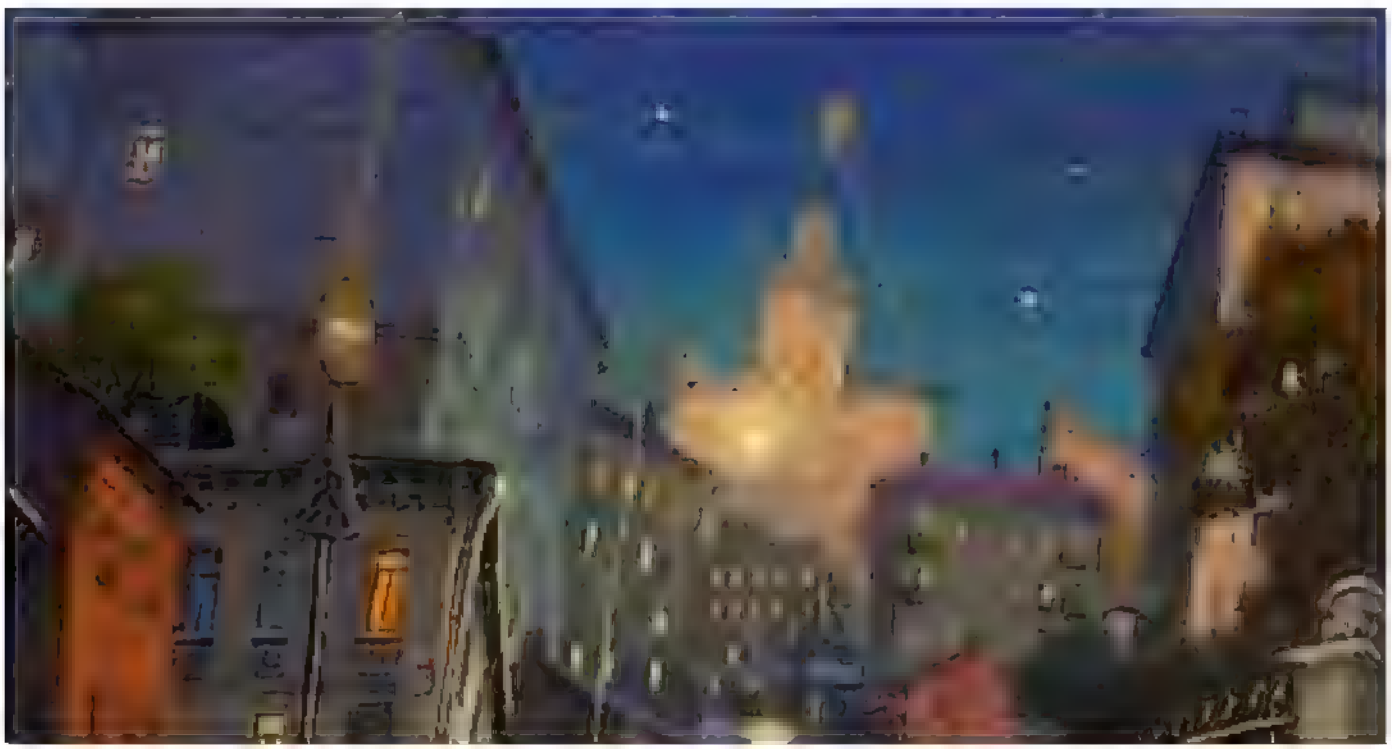
В 2006–2007 годах крупнокалиберное российское анимационное кино вышло из тени в прокат: «Илья Муромец и Соловей-Разбойник», «Бабка Ёжка и другие», «Элька», «Ролли и эльф». На анимацию обратили внимание крупнейшие дистрибьюторские и прокатные компании («КАРО», «Наше кино»), в рисованный кинематограф потянулись режиссеры-игровики: Данелия завершил работу над мультверсией фильма «Кин-дза-дза», Митта сочинил сценарий анимационной интерпретации «Руслана и Людмилы», о мультипликационном кино мечтает Александр Рогожкин. В 2009-м студия «Мастер фильм» выпустила в ограниченный прокат фильм Сергея Серегина «День рождения Алисы» по мотивам повести Кира Булычева. Но картина, выдержанная в стиле книжной графики 1960–1970-х современному зрителю показалась несколько старомодной.

Пока еще заплыв российских полнометражных мультфильмов в море кинопроката — дело случайное. Слишком долог и труден путь большинства картин. Чаще всего наши полнометражные проекты в сравнении с западными создаются буквально вручную, что требует не только профессиональной сноровки и таланта, но и упорства, недюжинного здоровья, а также энтузиазма.

Одна из главных проблем отечественной полнометражной анимации — отсутствие финансирования. Сравнивать бюджеты наших и западных картин просто не корректно. Киногруппам даже оговоренную сумму редко удается получить — финансирование идет капельными дозами. Оттого возникают срывы графиков, непоправимые антракты в работе, во время которых разбегаются профессионалы и студии трещат по швам.

Полнометражные проекты в значительной степени финансируются государством — но не все наши продюсеры любят говорить о господдержке. Во всем мире анимация существует благодаря телевидению и инвестициям различных фондов. При этом огромную роль играет сотрудничество художников с представителями телеканалов и дистрибьюторами уже на подготовительном уровне, тем более во время производства. У нас все не так. Есть глубинное несовпадение интересов, пропасть между

Звездные собаки: Белка и Стрелка
реж. Святослав Ушаков, Инна Беланникова, худ. Александр Храмцов, Степан Грудинин, Святослав Ушаков



аниматорами, творцами фильмов и их трансляторами, деятелями ТВ. Впрочем, в последнее время налицо приметы небольшого потепления взаимоотношений между российскими аниматорами и телевидением. В частности, «Первый канал» подключился на финишной прямой к производству «Незнайки и Баррабасса», телекомпания «Россия» продвигала на киноэкран «Щелкунчика», а канал «Рен-ТВ» затеял собственное мультпроизводство.

Но есть и множество системных ошибок, которые грузом висят на воздушном шаре российской анимации, не давая ему взлететь. Наше полнометражное мультКино, как правило, изначально не ориентировано на конкретную возрастную категорию. Практически не существует предварительных фокус-групп, не проводятся консультации с психологами, менеджерами по маркетингу.

Общий недостаток российской полнометражной Анимы — непонимание авторами, режиссерами, чем же полный метр отличается от короткого. В чем особенность тайминга? Как должны развиваться взаимоотношения персонажей, как выстраивается композиция? Какими должны быть диалоги? Нет у нас и специалистов в области гэгов, диалогов, пластических трансформаций. В наших долгоиграющих фильмах имеется общий существенный изъян — отсутствие долгого дыхания. Марафонец бежит иначе, чем спринтер.

Есть еще одна особенность. В отличие от западных коллег, бредущих многажды хожеными тропами, проложенными начиная с 1930-х мастерами нескольких поколений, чуть ли не все наши авторы постсоветских полнометражных проектов чувствуют себя пионерами. И это так. Александр Горленко первым снял коммерческий полнометражный российский фильм («Новые Бременские»). Сергей Сельянов и Илья Макаров первыми выпустили анимационную картину в открытое плавание кинопроката («Карлик Нос»). Татьяна Ильина первой начала работать с серьезными западными инвесторами («Щелкунчик»). Владлен Барбэ и Валерий Пугашкин первыми осваивали неведомые у нас трехмерные технологии — их фильмы «Печать царя Соломона» и «Последний человек из Атлантиды» стали рекордсменами долгостроя.

Однако самая большая беда отечественных полнометражных фильмов — их качество. Каждый режиссер мечтает о создании фильмов уровня «Шрека», «Рататуя», «Вверх» — остроумных, эмоциональных, метафорических, лихих историй, которым аплодировала бы и фестивальная публика, и аудитория кинотеатров. А на экране появляются доморощенные, вялые, инфантильные, сомнительные по вкусу, лишенные запоминающихся персонажей фильмы. Такие как тривиальнейшая «Элька» или надрывная пафосная героика «Князь Владимир». Ощущение от большинства фильмов остается такое, будто короткий мультик взяли за уши и натянули на хронометраж большого фильма. Или игровой фильм не очень ловко перерисовали. Хотя понятно, что анимационная картина строится совсем по другим законам.

Почему в нашей некогда лучшей в мире анимации сегодня столь ощутим дефицит профессионализма? Возможно, причина не только в нехватке кадров — от сценаристов до аниматоров и прорисовщиков. В мультипликационной среде существует устойчивый стереотип восприятия полнометражного фильма как коммерческого, как исключительно средства заработка. Налицо высокомерное, снобистское отношение авторов и художников к этому бизнесу. Хотя мне кажется, что российские мастера с их бэкграундом анимационной школы могли бы создавать качественные произведения, такие как иранский «Персеполис» или фантасмагорические сказки современного классика Хаяо Миядзаки, восхищающие и взрослых, и детей.

Кстати, сам Миядзаки признается, что главным авторитетом в анимации для него является Лев Атаманов, снявший любимый фильм японского режиссера — «Снежная королева». Лучшие образцы советской мультипликации доказывают неразрывную взаимосвязь художественного качества фильма и его зрительского успеха на долгие времена. Нынешние же продюсеры и режиссеры, озабоченные исключительно бокс-офисом, напрочь забывают о качестве и всех его составляющих: от изображения до сценария и диалогов. Вот и выходит полное фиаско — и по творческой, и по коммерческой линии.

С 2006 года на «Союзмультфильме» идет производство проекта «Гофманиада». В фильме по мотивам трех сказок Гофмана («Крошка Цахес», «Золотой горшок» и «Песочный человек») главным героем является сам Гофман. Режиссер Станислав Соколов привлек к работе своего давнего соавтора, писателя Виктора Славкина (с ним они делали лучший фильм Соколова «Черно-белое кино»), и художника Михаила Шемякина, сочинившего куклы. Шемякин черпал вдохновение в работах своего любимого французского графика Жака Калло, которого боготворил сам Гофман, а также выдающегося романтика Сальватора Розы, писавшего скалы и приюты разбойников.

Гротеск, причудливые сочетания несочетаемого лежат и в основе стиля Гофмана, и в основе изобразительного решения фильма. Чего стоит хотя бы сцена, в которой чиновники жрут бумагу, превращаясь в крыс, и расползаются по норам... Постоянные фантасмагорические метаморфозы воплощены на экране с поражающей воображение достоверностью: сочетание неудержимого творческого безумства Шемякина со скрупулезно выверенной

суховатой режиссерской манерой Соколова мне представляется очень продуктивным. Для авторов важно сохранить грустную иронию Гофмана, страдавшего от уродства буржуазного общества. Все его так называемые сатирические сказки — критический и в то же время поэтический взгляд на мир, в котором он вынужден был существовать.

«Гофманиада» — самый большой проект, над которым трудится «Союзмультфильм» со времен распада СССР. С приходом на студию нового директора Николая Маковского появился шанс, что фильм будет завершен.

Сегодня многие студии активно осваивают 3D-технологию. Но фильмы вроде «Приключений Аленушки и Еремы», «Наша Маша и Волшебный орех» скорее отвратят зрителя от отечественной анимации. В фильме студии ЦНФ «Белка и Стрелка» (2010), уже на завершающей стадии переведенным в объемную технологию, 3D и вся аттракционная зрелищность играют второстепенную роль. Превосходна сама идея — снять мульт про Белку и Стрелку, первых космонавтов, да еще разыграть историю в ретростилистике. Картина не лишена изъянов: темповых, смысловых и драматургических «провисов» в первой половине, банальности диалогов, неряшливости анимации. Главная удача фильма — профессиональная режиссура Святослава Ушакова (есть удивительная закономерность — в российской полнометражной мультипликации режиссерами работают дилетанты) и обаятельные персонажи. Цирковая собака Белка — «блондинка», боящаяся огня, должна ежевечерне пролетать сквозь огненное колесо (по аналогии с номером Орловой из «Цирка»). Она вылетит на камуфляжной ракете сквозь плотный купол далеко за пределы «родины шапито». Дворовая Стрелка — шалава, ночующая если не в подворотне, то в ангаре памятника Мухиной Рабочему и Колхознице. Друг их, фраер Веня по кличке Веня Метрополитен (его озвучил Евгений Миронов) — из рода корабельных крыс. Беспощадный инструктор Казбек (Сергей Гармаш), за грубой привередливостью («Здесь вам не 8 Марта.») скрывающий «любовный пламень» чувств по отношению к внешне слабой, но сильной духом Белке. Есть и массовка: цирковые собаки Розовый Слон, Лев типа Бонифация, зайцы-трубачи. Стая псов — дворовых хулиганов. Кот-ученый — психиатр, работающий с будущими космонавтами, особенно заинтересовавшийся «крысом» Веней. Блохи, которые после обработки собак душем, лишились «теплого крова».

Гадкий утенок
реж. Гарри Бардин

Кин-дза-дза
худ рук Георгий Данелия
реж Татьяна Ильина
худ Александр Храмцов
Алексей Андреев

События фильма разворачиваются в цирке по соседству с Уголком Дурова, в лаборатории Байконура, Белом доме, на улицах Москвы, над Красной площадью. В фильме представлена упоительная ретро Москва. Розово-кремовый закатный город, старые троллейбусы, телефонные будки с высыпающимися «пятнашками»-жетонами, пустая станция метро со спящими революционерами («Площадь Революции»), Казанский вокзал с мчащимся на нас почти люмьеровским поездом.

Завершена работа над полнометражной картиной «Смешарики. Начало», сделанной в формате 3D. Продюсерами картины стали Илья Попов, Анатолий Прохоров и Тимур Бекмамбетов, режиссером — главный режиссер сериала «Смешарики» Денис Чернов. Мультфильм производился группой компаний «Рики», включающей в себя студию «Петербург», создавшую сериал. В ленте Смешарики оказываются в современном мегаполисе в непривычной для себя роли супергероев. Они принимают важное решение — спасти мир от нависшей угрозы, мир, где все по взрослому. В полнометражном фильме появятся около 150 новых персонажей. Из достоинств картины отметим качественное 3D, фильм получился зрелищным, есть великолепные динамичные и пластичные эпизоды. Денис Чернов — режиссер талантливый, скрупулезный с огромным творческим потенциалом. Однако картина не оправдала надежд продюсеров и инвесторов, хотя собрала в прокате 9 миллионов долларов (сумма для российской мультипликации заманчивая). Но рассчитывали на большее. Видимо, создатели «Смешариков» в следующих фильмах франшизы учтут ошибки, прежде всего сценарные, определятся с адресом аудитории. Впрочем, как отметил С. Сельянов, «Смешарики. Начало» — это наш первый российский анимационный фильм, зарубежный прокат которого имеет реальные зрительские и финансовые перспективы.

Кроме того, стоит отметить еще одну заметную тенденцию, которая не может не влиять на восприятие кино. Зритель вновь хочет смотреть в кинотеатре фильмы про себя, свою страну. Такому кино «про себя», он готов простить недостатки.

В анимационном сообществе принято нещадно бранить отечественный «полный метр», особенно самые успешные проекты, такие как «Богатыриада» и «Смешарики». Но ведь это примеры современного коммерческого кино. Да, имеющего свои изъяны, но привлекшие в кинозалы огромную аудиторию. Необходимо думать над тем, как сделать наше коммерческое анимационное кино более одушевленным, качественным и актуальным.

Завершилась работа над анимационной версией знаменитой комедии Георгия Данелии «Кин-дза-дза». После долгого перерыва продюсером проекта стал Сергей Сельянов. Кстати, Сельянов рассчитывает продолжать выпуск анимационных фильмов, в том числе и на основе русского фольклора, темы которого энергично разрабатывает студия «Мельница».

В конце 2011 года на рассмотрение рабочей группы Федерального фонда поддержки отечественной кинематографии поступили заявки на производство 26 полнометражных проектов. Большинство из них — невыразительная самодеятельность. Но есть и интересные сценарии. Если хотя бы часть из них будет осуществлена, то имеется шанс, что российская мультиндустрия очнется, задышит и широкая публика узнает о ее существовании.

Возможно, именно полнометражной анимации, лишенной фестивального снобизма, удастся вернуть зрителя к художественному анимационному кино. Ведь и «Шинель», над которой на протяжении долгих лет работает Юрий Норштейн, предполагает более чем часовой хронометраж. В феврале 2012 го в кинотеатре «35 мм» в рамках фестиваля «А4» состоялась премьера эпохального произведения венгерского художника Марцела Янковича «Трагедия человека» (перевод драмы классика Имре Мадача). 23 года автор корпел над фильмом, меняя разные техники, стили. Это грандиозная философская поэма (включающая более тысячи персонажей) о неохватной истории человечества от Адама и Евы до наших дней, о сложной нерасторжимости божественного и дьявольского в природе человека. Титанический труд Янковича — пример служения искусству, образец, самоотверженности художника, всецело посвятившего себя фильму.

Анимации не надо доказывать права на обращение к классике, вопросам бытия, осмыслению сложных проблем современности: экология, война, ксенофобия, политика, внутренняя жизнь человечка. Нужно преодолеть болезни роста: подражание западным образцам, спешку, неряшливость, сценарный, режиссерский и мультипликаторский непрофессионализм. Важно вернуть профессии чувство ответственности.

←
Смешарики. Начало
реж. Денис Чернов
худ. Ольга Овинникова

ПУСТЬ ТВОИ ЯВЛЕННЫЕ ЖЕЛАНИЯ
БУДУТ НАПРАВЛЕНЫ НА ДОБРО -
И НАРОД БУДЕТ ДОБРЫМ

Конфуций

Социалка одушевленная

Даешь мультипликационную пропаганду!

Российские социальные анимационные ролики - сверстники советской мультипликации, художественные (и антихудженственные) свидетельства умонастроений общества, его проблем и конфликтов, покадровая съемка того, как политика превращалась на экране в орудие идеологии

Первой советской мультипликационной лентой стала «Карта военных действий на чехословацком фронте» в 20 м номере журнала «Кино неделя» (1918). Дзига Вертов вместе с оператором И Беляковым, художниками Александром Бушкиным и А. Ивановым увлекся освоением пространства политической кинографики агитплакаты, карикатуры, мультсатира

Даешь мультипликационную пропаганду! Отчего же, спросите вы, мультипликационную? Оттого что по детски доходчива, эмоционально вдохновляет, сглаживает даже тупую прямолинейную риторику. Но и в рамках политпропаганды аниматоры осваивали новое художественное пространство, в своих политшаржах и агитплакатах экспериментировали с трюком, с титрами, техникой сменных фаз, с одушевлением плоской марионетки

Аниматоры лихо, быстрее игровых кинобратьев по социалистическому разуму, осваивали пространство агитации во всех отраслях производства, сельского хозяйства, кооперации, реализации государственных займов, здоровья граждан. О здоровье более всех заботился Александр Бушкин, снявший фильмы «Проблемы питания», «Береги глаз», «Кровообращение». Исследователи называют его одним из основателей научно популярного кинематографа. Ленты Бушкина и его коллег стали образцами, на которые в дальнейшем ориентировалось развитие этого вида мультипликации

Постепенно риторика и голая политика социальных опусов «Советские игрушки» (буржуй жрал и разлагался на экране), «В морду Второму интернационалу», «Германские дела и делишки», «Случай в Токио» уступали место реальным проблемам новой советской жизни «Алименты», «Как Авдотья стала грамотной», «Дурман Демьяна» воспринимались чуть ли не слепками с действительности

И все же зритель отечественных социальных мультфильмов подвергался мощнейшему идеологическому прессингу Показателен любопытнейший новаторский фильм 1928 года «Обиженные буквы» по сценарию П. Агнивцева (художники А. Пресняков, И. Сорохтин, С. Жуков и В Куклина). Здесь рисованная мультипликация соединяется с натурной съемкой Обиженные буквы идут жаловаться на ленивых детей в Наркомпрос. Простым буквам нелегко добраться до кабинета высокого начальника. Наконец, они устраивают кавардак в бюро переписки среди прытких машинисток и взбираются на стол самому наркому Луначарскому, чтобы торжественно передать свою петицию.

Марго
материалы к фильму
худ Ольга Лисеева
Елизавета Зилонова
реж Светлана Ельчанинова

Присоединяйтесь к кооперативу

Советские игрушки
реж. Дзига Вертов

Миллионер
реж. Витольд Бордзиловский
Юрий Прытков

Именно социальным роликам дозволялось нарушать границы детской песочницы, в которую постепенно власть сажала отечественную мультипликацию, заступать за границы, используя «взрослые» темы, аттракционность, эксцентрику. В «Межпланетной революции» (1929) пролетарий жесткой рукой хватает буржуя прямо из зеркала. Красноармеец, стоит за штурвалом ракеты, устремленной к Солнцу, пролетает город будущего (вот он, прообраз «Пятого элемента»). Красную планету спасает Красная армия.

Творцы с темпераментом и талантом сами вдохновлялись коммунистическими идеями, с фантазией претворяли в экранную жизнь задачи партии и правительства. Такие фильмы, как «Блэк энд Уайт» (Леонид Амальрик, Иван Иванов-Вано, 1932) стирали границы между злой агиткой и полноценным авторским кино. Машина — и зритель вместе с ней — летит меж пальм. На ветровом стекле беззаботно болтается маленький пластмассовый негритенок. Мы двигаемся дальше уже среди пальм, на которых повешены темнокожие рабы. В одном из кадров белый кулак направлен прямо в камеру, зрителю приходится уворачиваться, примеряя на себя роль безответного раба.

В 1937 году Григорий Ломидзе создал анимационный панегирик «Тебе, Москва!» к юбилею города. Тут вся наша история прошита жестким идеологическим швом «назад иголка», создание «русского национального государства», гусляры, «дорогая моя столица», отбитые интервенты и пожар 1812 года. Есть и символичный план: с российского герба падает корона, орлы пытаются клювами ее удержать. Но нет — безжизненная когтистая лапа разжимается. Падай, корона! «Сталину Слава!» «Москве — 800.» Как будто не было киноавангарда 1920-х, все в лоб, агитация прямолинейна, примитивна. Плоский рисунок внятен, избавлен от чуждой простому народу изысканности.

Бей врага карандашом!

Когда же идеология оказывается созвучной общим настроениям людей, агитфильмы становятся менее кондовыми, авторы находят точные визуальные решения поставленной задачи. Вспомним коротенький знаковый мультфильм Александра Иванова «Крепкое рукопожатие» (1941). Гитлер нагло шагает по карте. Но тут поспевает соглашение СССР и Великобритании против Германии. В крепком рукопожатии гипотетических союзников бьется, задыхаясь, беспомощная фигурка Гитлера.

В военные годы создатели сборников, журналов политсатиры испытали относительную свободу творчества. К традициям 1920-х вернулись лидеры отечественной

мультшколы: Зинаида Брумберг, Валентина Брумберг, Александр Иванов, Ольга Ходатаева, Иван Иванов Вано. Сборники состояли из коротеньких сюжетов, объединенных темой неминуемой гибели фашизма, посягнувшего на Советский Союз. Социальная мультипликация стала соответствовать своему исконному назначению — представлять общественные и государственные интересы, — потому что в тот редкий исторический момент общественное и государственное совпало.

В фильме Валентины Брумберг «Бей врага на фронте и в тылу» у подлого лазутчика, проникшего в советскую деревню, на лбу видна крупная татуировка — фашистский крест. Как тут не распознать недруга, и все же авторы предупреждают: «Будь бдителен всюду! Разоблачай врага». А иначе... Враг тихой сапой пускает поезд под откос, а его отвратительная подельница поджигает сноп сена.

В другом сюжете Гитлер в ресторане «Новая Европа» бросает кости фашистским собакам: Салаши, Муссолини, Антонеску. Еще в одном аттракционе Адольф жонглирует горящими факелами, раскачиваясь на груде бочек с порохом. На каждой бочке — название страны. «Чего же Гитлер хочет? — задаются вопросом авторы и доходчиво объясняют: — Хлеб у колхозников отнять, заводы буржуям отдать, землю усеять гробами, свободных сделать рабами!»

Любопытно, что в этих сюжетиках уже появились наработанные клише, которые потом будут использоваться неоднократно. К примеру, вражеские самолеты стало принято изображать черными воронами, вражеские подводные лодки — зубастыми акулами.

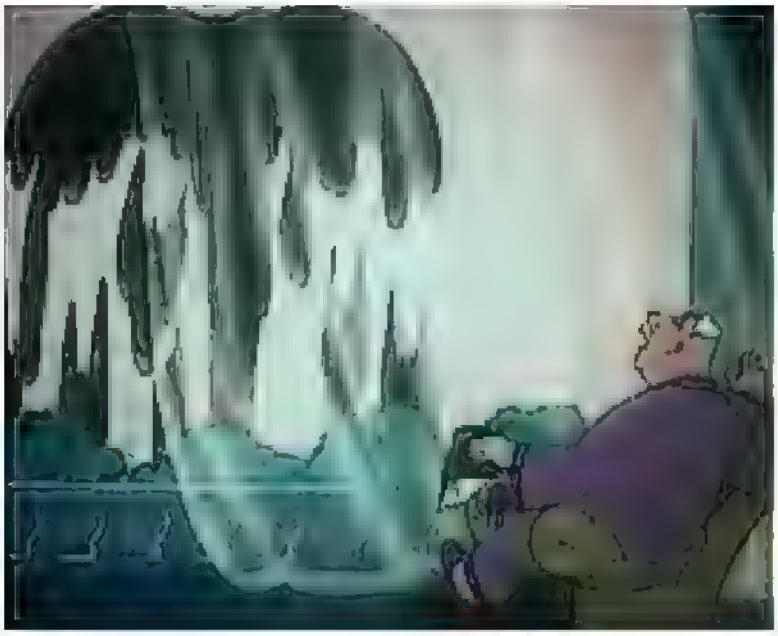
Начало холодной войны отмечено в памфлете режиссера Виктора Громова на тему политических карикатур Бориса Ефимова «Мистер Уолк» (1949) — о том, как один безвредный капиталист отправляется с семьей на далекий райский остров. Там нет оружия, исключительно цветы и сонные обезьяны. Но лишь из недр начинает бить нефтяной фонтан, остров мира превращается в очаг войны.

Холодная война длилась до конца 1980-х, и мультипликаторы вынуждены были участвовать в этом сражении. В 1960-м Вячеслав Котеночкин (также не без помощи рисунков Бориса Ефимова) прокричал Западу «ну, погоди!» фильмом «Пророки и уроки». В ленте толстяк Черчилль сидит на мешках с золотом, тасуя карты. Он планирует крестовый поход против Страны Советов. Как и Гитлер в военных сборниках, Черчилль раскидывает карту СССР, намечая города для нашествия: Владивосток, Питер. А затем показательно превращается в Гитлера. Вокруг летают вороны-самолеты. Анимационный штамп монтируется с бравурной хроникой, доказывающей всему миру, что пятилетка — не утопия.

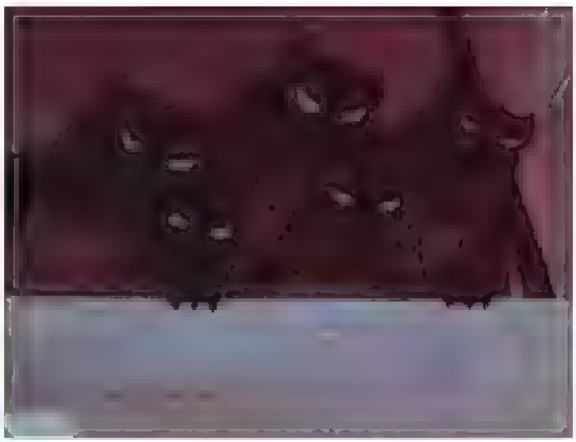
Конечно, и в советскую эпоху в регистре социального кино создавались не только политические сюжеты, но и фильмы, отвечающие вполне конкретным нуждам общества: про хлеб, который «наше богатство» и который следует беречь, про пожаротушение, про недозволенность купания в запрещенных местах. Однако эти не вдохновленные идеологией мультстраницы оставались на задворках творческой и общественной жизни. Аниматоры относились к ним скорее как к заработку посредством ремесла.

Кино-цирк
мультсатира в трех аттракционах
худ. Ольга Лисеева, Елизавета Зиланова
реж. Светлана Ельчанинова

Победный маршрут
реж. Леонид Амальрик, Владимир Полковников, Дмитрий Бабиченко

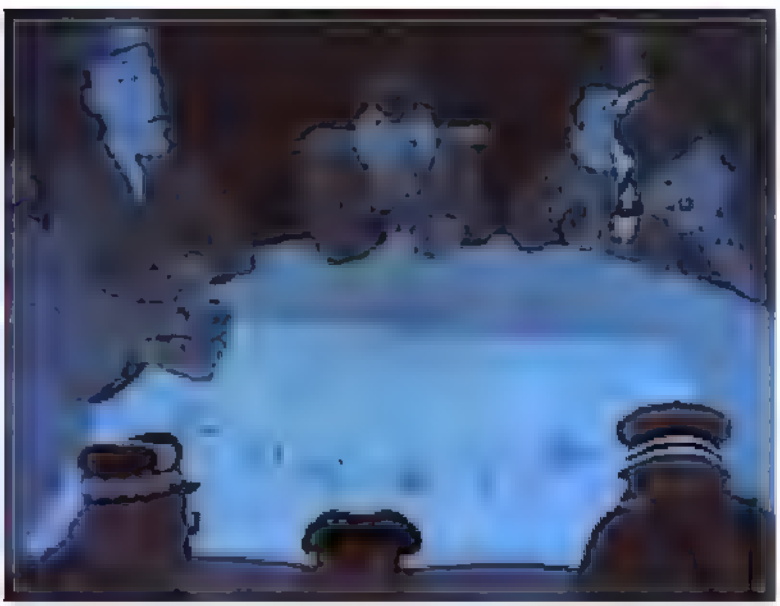


1



2

3



4

1 / **Мистер Уолк**
реж. Виктор Громов

2 / **Тир**

3-4 **Боевые страницы**
реж. Дмитрий Бабиченко

И все же на территории соцмультипликации художники давали волю и лабораторным поискам, смешивали стили, технологии, соединяли хронику с анимацией, перекладку с рисунком. А ограничение в хронометраже заставляло их быть более точными, лаконичными, выразительными

Сменные головы

Скачок из одной системы общественных координат в другую свершился не без участия анимации. Символом революции 1991 года стал фильм «Путч», нарисованный и одушевленный в компьютере на студии «Пилот» буквально за пару дней и ночей. Раздается стук в двери с табличками «Павлов», «Пуго», «Крючков», «Язов», «Тизяков». За дверьми возникают мгновенные портреты – живые шаржи. Павлов с яблоком и грибом на голове Лысый Пуго натягивает парик. У Крючкова сменные головы. Дзержинского, Ежова, Ягоды, Берии. Янаев с чашкой чая в памятно трясущихся руках... Потом все они на игрушечных машинках и кроватках стремительно несутся по унитазу, стройный богатырь Ельцин спускает воду и широко улыбается прямо в кадр Здравствуй, эпоха младая, незнакомая!

Девочка взрослеет

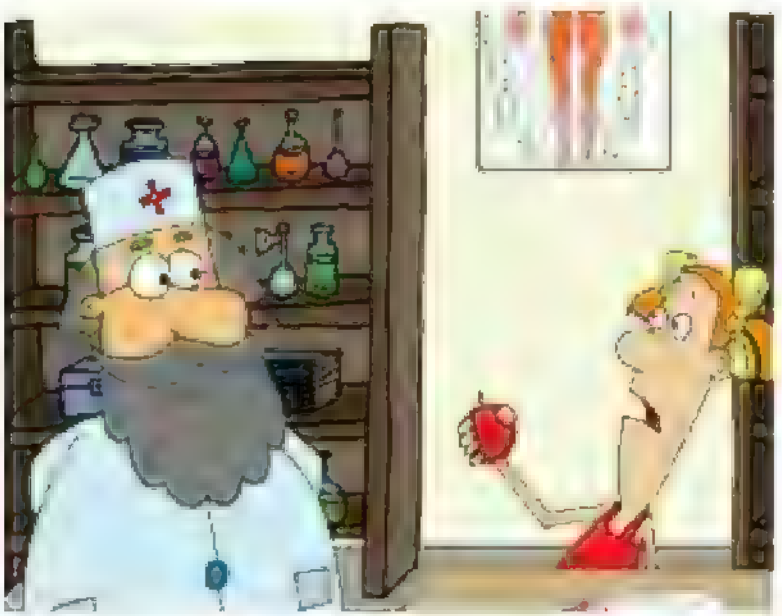
С переменой общественного строя, вступлением в неуправляемый рынок социальное кино, теснейшим образом связанное с жизнью общества, вышагнуло на широкий простор Интернета Где можно посмотреть созданные на протяжении нулевых заказные анимационные фильмы? В сети Хотя вроде бы снимали их для экранного, по меньшей мере, телевизионного пользования

Вообще современное социальное мультКино, как никогда, обеспечено экономическими интересами. Среди заказчиков — крупные корпорации, министерства и ведомства В российском мультсоциуме уже есть свои мэтры кинематографа общественно-воспитательного направления

Прежде всего, это тандем художника Андрея Сикорского и режиссера Дмитрия Высоцкого, питерских аниматоров, которые, как говорят, производят примерно половину питерского ВВП мультипликационных рекламных роликов. Сикорский и Высоцкий работают на пограничье авторского кино, социального и рекламы. В качестве примеров можно привести ленты «Дело», «Юрлицо», «Гестапо», «Водокачка». Главные качества этих роликов – юмор (сколь бы серьезна ни была затрагиваемая проблема) и точное решение поставленной задачи. Внимание аудитории приковано именно к этому бренду, именно к этой проблеме

Приключения красных галстуков
реж Владимир Перов

Путч
Студия «Пилот»



Когда девочка взрослеет
реж. Дмитрий Высоцкий
худ. Андрей Сикорский

Лучше всего тандему удаются образовательные фильмы. Блестящим долгоиграющим проектом стал сериал «Когда девочка взрослеет», сделанный по заказу Минздрава РФ и венгерской фармацевтической компании Richter Gedeon. Фильм о становлении и охране репродуктивной системы девочек адресован учащимся средних и старших классов. Консультант фильма — доктор медицинских наук Виктор Радзинский. Автор текста — Ольга Волкова. На строго научной основе создатели с ученой основательностью, раскованностью и уместной иронией ведут уважительный диалог с юной аудиторией.

Девочка в веснушках, с хвостиками и бантиками, показательно взрослеет, но совершенно не понимает, как именно это происходит. Ее недоумения, сомнения, ошибочные представления и страхи развевает мудрый профессор.

Стиль фильма — мягкий шаржированный рисунок, который сопровождается образно нарисованными схемами и анатомическими картами. Плюс остроумный текст. Все это создает настроение ненатужного живого разговора с подростком.

«Достанем все необходимое», — велит профессор, и девочка немедленно вываливает на парту игрушки. Когда ей велят включить воображение, она с удовольствием этим предложением пользуется. Например, представляет жизнь человеческого рода. Тетеньки, нарисованные детской рукой, отправляются в могилку, на их место немедленно заступают маленькие девочки, которые вырастают и тоже удаляются в могилку. И так по кругу.

Каждому проявлению подступающей взрослости авторы подыскивают забавное визуальное воплощение. Нарастает выработка гормонов — у девочки в животе загорается лампочка. Образуются женские формы — она отшвыривает скакалки за ненужностью. Яйцеклетки погибают — яблоки сыплются с дерева. Обмен гормонов, схема половых органов, созревание вторичных половых признаков, процессы овуляции и оплодотворения — самые каверзные, точащие подростка вопросы находят остроумное, ясное разрешение.

Точно поставленная задача. Точно определенная адресность. Блестящие исполнители. В результате — отличная, высокопрофессиональная просветительская работа, которую следовало бы показывать в школах. Для соцмультипликации это большая редкость.

В 2003 году фильм стал победителем в номинации «Прикладная анимация» Открытого российского фестиваля в Суздале с формулировкой «За деликатный подход к теме медицинского просвещения подростков и достойное ее решение средствами анимации».

Пристегнись!

Еще одним важным событием в жизни социального российского мультфильма стал выход маленьких роликов «Правила дорожного движения», сделанных режиссером Еленой Черновой и ее коллегами на студии «Пилот» по заказу ГИБДД и РСА (Российский союз автостраховщиков)

Авторы пошли по выигрышному для рекламных целей пути, избрав в качестве стиля и героев популярную пилотовскую франшизу. Персонажи Шеф и Коллега к тому моменту были уже весьма имениты Появившись в мультфильме «Следствие ведут колобки», они позже переименовались в братьев Пилотов и стали символом лучшей из российских мультстудий 1990-х.

Новый цикл из полуминутных роликов производился под приглядом худрука «Пилота» Александра Татарского Сразу расписали роли Коллега олицетворял невнимательность, рассеянность и тупость; Шеф — разум и знание законов дороги; злодей Карбофос — беспорядок

Заказчики просили обратить внимание на конкретные темы: пересечение двойной сплошной линии, превышение скорости и т. д На эти темы в «Пилоте» провели конкурс идей и сценариев Затем заказчики утверждали сценарий и раскадровку, дальше вся работа выполнялась самостоятельно

Десять полуминутных роликов сделали за два месяца Производство было спринтерским: снял, увидел результат, в следующей серии учел недостатки Процесс походил на джем-сейшен Фильмы питались фантазией всех пилотовцев Порой одну фразу искали сообща Некоторые из них становились крылатыми, например: «А тем, кто выходит на встречную полосу — не до юбилеев».

Главное отличие этой работы от подобных — творческая свобода, которая ощутима во внутреннем движении сюжетов. Режиссер Елена Чернова, кажется, не видела разницы в работе над заказом и собственным проектом Эти фильмы про дорожные приключения братьев Пилотов для нее и были авторским кино, только очень коротким. А значит, требовались другие ритм, энергетический заряд, степень концентрации — ни одного лишнего движения, всегда короткая фраза

Как рассказать о безопасности дорожного движения и необходимости следовать правилам? Смешно Тогда эти самые правила запомнятся, влинуются в память, как пешеходная зебра. Коллега, который по рассеянности в упор не видит дорожные знаки, пытается перейти улицу на красный свет, но его сразу сбивают. Хочет проскочить на велике железнодорожный переезд — результат тот же Шеф с жезлом у светофора пытается образумить недоумка Он показывает, как именно следует переходить улицу Проползает под асфальтовой зеброй на другую сторону, кряхтя, что все таки удобней пользоваться подземным переходом

Сериал пестрит гэгами, мгновенными трюками, смешными репризами, порой жесткими аттракционами. Коллега от лобового удара может даже расколоться и рассыпаться на множество маленьких «коллег»

Самым сложным роликом стал сюжет про детское кресло Нельзя же пробить стекло ребенком, демонстрируя печальный результат неподчинения правилам: Елене Черновой было жаль убивать даже нарисованного кота Своими сомнениями она пришла поделиться с Татарским, и он дал директиву: «Не бойся, делай весело. . Даже если страшновато. А ты хочешь все по шерсти? Но ведь надо и напугать. Тогда сюжет подействует». Пришлось пробить стекло Коллегой, сильно уменьшенным в размере. Малоразмерного Коллегу аист приносит за шиворот «Малыша» усаживают в специальное кресло. «Аист приносит детей тем, у кого есть специальное детское кресло. А у кого их нет — аист детей уносит...». Когда аист забирает Коллегу, зал реагирует сильнее всего, получая тот самый эмоциональный удар, который предсказал Татарский

Правила дорожного движения
эскиз типажа
реж Елена Чернова
худ Виктория Кардий

Правила дорожного движения
эскиз титажа
реж. Елена Чернова
худ. Виктория Кырдай

Фестивальная судьба роликов была удачной. их показывали, награждали. «Правила дорожного движения» выиграли региональный конкурс ГИБДД, их демонстрировали на световых щитах у трасс

Кстати сказать, пилотовцы не были первооткрывателями мультправил Еще в 1988 году студия «Экран» выпустила фильм под тем же названием. В нем сам светофор, моргая красным глазом, пытался схватить за руку нарушителя, остановить ребенка, играющего с мячом у дороги, образумить влюбленного, шагающего под машины Но сегодня этот ролик смотрится уныло, архаично, соц реклама устаревает быстрее кино

Любопытно, что совсем недавно вокруг социальной автодорожной рекламы возникла дискуссия Телевидение отказалось показывать игровой ролик в жанре экшен, ставший обладателем Гран при парижского конкурса телерекламы Руководители каналов сочли его слишком натуралистичным Они предпочли бы «братьев Пилотов», хотя в ГИБДД считают реалистичные ролики более эффективными

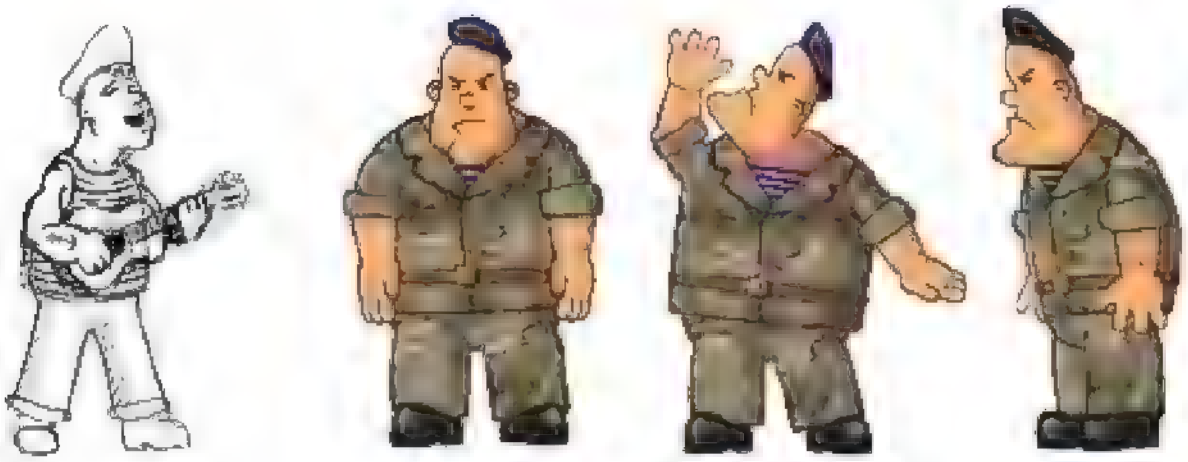
Думаю, все зависит от целевой аудитории. Детям вряд ли стоит показывать правдивые картины страшной смерти на улицах. Сегодня рекламные агентства всерьез занимаются изучением проблемы воздействия подобной социальной рекламы на зрителей. Так, агентство Zavod, создавшее стильный игровой ролик «Осколки» о несовместимости алкоголя и автомобиля, протестировало его по методологии Neuro Trace Методика, основанная на измерении импульсов различных участков головного мозга, позволяет определить, какие именно кадры негативно воздействуют на психику Ролики планируется показывать в кинотеатрах 22 городов России, а также на телевидении Результаты исследований, основанных на знаниях в области нейрофизиологии, представлены заказчикам социальной рекламы – Российскому союзу автостраховщиков и Госавтоинспекции

Про «грязный дозняк»... внутривенно

Обычно соцрекламу заказывают верхи, но самый мрачный, самый долгоиграющий социальный цикл нулевых – «Ре-анимация» – начинался снизу. Увидев эти фильмы, руководители телеканалов, вздыхающие о милых социальных мультиках, в страхе крестились. Никакой тебе милоты, вместо сиропа горечь, если юмор, то жесткач

Антинаркотический долгоиграющий проект отчетливой социальной направленности создавался на студии «Мастер фильм» на протяжении нескольких лет. «Ре анимация» – прямое обращение к молодой аудитории,

Игрок
из проекта «Ре-анимация» реж. и худ. Светлана Андрианова



предельно искренний, порой прямолинейный разговор тет-а-тет, отрезвляющая встряска для возжелавших чудесного галлюциногена. Пятьдесят (!) двух-, трехминутных фильмов в разных жанрах про наркотики и алкоголь, любовь и секс, дружбу и предательство. Честная точка зрения не взрослых, не родителей, не педагогов, не врачей — а ровесников, которые делятся с тобой своим страшным (травматичным, постыдным, удивительным, уникальным и тотальным) опытом. Если дидактика, то в лоб, без всяких намеков, если эмоция, то крик. По замыслу авторов, фильмы должны шокировать, вторгаться в психологию подростка, врубаться в его подсознание.

Вдохновитель сериала — выпускница ВГИКа Светлана Ельчанинова, по совместительству руководитель клуба имени Джерри Рубина, ориентированного на экстремальную музыку и неформальную работу с тинейджерами. Клубная жизнь оказалась концентрированным выражением сплетения, сращивания современной музыки и наркотиков. Посредством этого неподъемного проекта авторы пытались разорвать эти чудовищные, но уже ставшие привычными узы.

Насмотревшись на погибающих от наркоты сверстников, Светлана решилась претворить в жизнь лозунг, вызывавший в ее среде всеобщий скепсис: «Творчество вместо наркотиков.». Она не только придумала этот цикл, стала режиссером многих серий, но и привлекла к работе рок-музыкантов, художников, работающих с комиксами, в Интернете, а также молодых аниматоров и режиссеров: Павла Мунтяна, Максима Полякова, Хихуса, Светлану Андрианову, Эдуарда Сидорука, Константина Комардина, Алима Велитова, Plemiaша, Лизу Зилонову.

Стиль «Ре-анимации» — жесткая графика, комиксовая эстетика, трэш, анимэ. Здесь есть ощущение сиюминутного поиска, лабораторной работы, авторской необузданности, беспредельной свободы для сценаристов, режиссеров, художников и музыкантов. Правда, порой эта бесконтрольность граничит с неряшливостью.

В основе одних фильмов лежат реальные истории, другие, такие как «Финал», сделаны по произведениям современных авторов. Есть притчи, черные анекдоты, минорные и безутешные вариации известных сказок. Например, «Красные башмачки» от популярного в сети Хихуса. Персонажи с отрицательным обаянием — герои своеобразной интерпретации сказки Андерсена. Это фильм про одну кривую девочку, которой подарили пару «офигенных шузов». В них она клубится на ночном танцполе, закидываясь «колесами» — в этот момент глаза ее превращаются в кольца Мебиуса. Она уже не может остановиться — «шузы» пляшут против ее воли. Добрый доктор в алом колпаке палача «спасает» девочку, отрубив ей ноги вместе с башмачками. Умирает она очень счастливая.

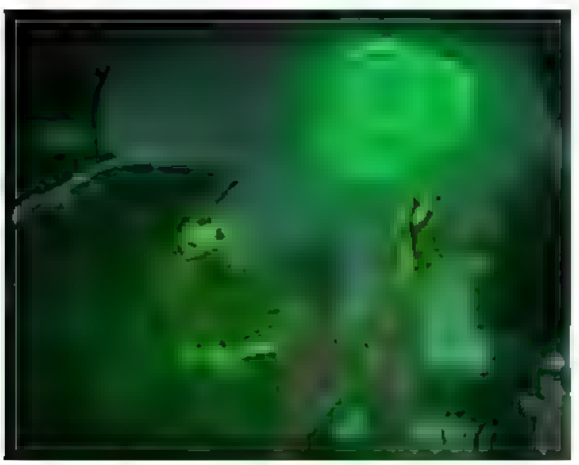
В «Игроке» герой пытается выбраться из лабиринта, который превращается то в зашифрованный QR-code, то в ветвистое дерево вен, то в замочную скважину. В несколько путанной «Маленькой девочке» (на песню группы «Крематорий») маленькая девочка со взглядом волчицы и анимэшными глазами блюдцами вырастает лишь для того, чтобы умереть в дыму марихуаны. Главный общий посыл сериала: «SOS! Спаси себя.»

Технологии проекта распростерты от примитивного рисунка в компьютере до сложной графики, от перекладки до процарапанных на пленке картинок. Серия «Экзистенциальный блатняк» сделана в технике пиксиляции (покадровая съемка), не чураются авторы и включения документальных эпизодов.

«Ре-анимация» стала движением, в котором участвуют рок-музыканты первой величины и начинающие: «Крематорий», «Аукцыон», «Дистемпер», «Пурген», «Многоточие», «Каста», «Небо здесь», «Все стволы», «ДетиДетей», Найк Борзов, Умка. Некоторые из них написали песни специально для проекта.

В «Ре-анимации» много отличных клипов, но публика их не видит потому, что каналы не спешат их покупать. А продюсер Александр Герасимов не торопится отпускать фильмы в свободное Интернет-плавание.

В блогах, фестивальных кулуарах дискутируется проблема адекватности сериала поставленной задаче. Музыка популярнейших в молодежной среде групп, клиповая манера, выразительные метафоры, острый современный рисунок могут сыграть и против главной идеи «нет наркотикам!». В общей тенденции моды на «черное» стилистика беспросветной маргинальной жизни способна показаться привлекательной для неопытного сознания.



Леденец
Реж. Геннадий Бутко

Но Светлана Ельчанинова убеждена, что цикл направлен на то, чтобы развенчать ореол «крутизны» бытия современного наркомана. По сути, истории всех фильмов — про путь вниз, как правило, натурально в могилу.

И все же мнения расходятся. Про фильм «Леденец» в блоге создателя написали: «После просмотра видеоролика создается впечатление, что его авторы сами недавно избавились от наркотической зависимости. Здоровый человек придумать (и нарисовать) ТАКОЕ не мог!» Госнаркоконтроль от продвижения фильма самоустранился, но подписал спасительную для рискового проекта бумагу о том, что эти картины не пропаганда наркотиков, а борьба с ними. И за то спасибо.

Сапсан из Ромашково

Кто сегодня заказывает соцрекламу? Те, у кого есть деньги. Богатейшая корпорация РЖД решила продвинуть посредством мультов стремительный поезд «Сапсан». Но ничего путного из этого не вышло. Все дело в непропи санности задачи и бездарности ее исполнения. Чего хотели заказчики? Они сами путаются: «Это проект РЖД. Сложно сказать, на кого он ориентирован... на нас, на всех, на пассажиров РЖД. Сапсан — очень популярный персонаж. Люди, которые ездят на „Сапсане", очень довольны и пишут благодарности... Про что будут следующие серии, увидите. Это будет наш небольшой секрет». Думаю, с каждой серией охотников увидеть следующую становится все меньше.

Вот чудного Сапсанчика обижают мерзкие хулиганы. Один с голым волосатым пузом, но в ушанке, другой в подозрительной спортивной шапочке. Непонятно, почему они целятся в милого малыша на рельсах то камнем, то ружьем. Потом улыбчивый милиционер сажает их в ментовозку.

А вот чудесный Сапсанчик дома на кресле-качалке читает газету с лживыми заголовками «Сапсан — убийца!», «Сапсан пьет кровь!». И снится ему кошмарный сон: у него акулья пасть раззевается где-то в области живота. Такой вот фильм. И нарисован примитивно, точнее срисован... конечно же, с легендарного нежного «Паровозика из Ромашково», детского фильма талантливейшего Владимира Дегтярева.

Эксперты в области рекламы считают, что эта рекламная кампания РЖД с имиджевой точки зрения бессмысленна. Проблема в том, что заказчики не смогли внятно сформулировать задачу, вот и воплощение ее вызвало одни насмешки.

Сапсан

Анимация антитеррор

Примерно тем же путем последовали товарищи из волгоградской ФСБ, решив обучить детишек правилам безопасности, известных школьникам под названием «ОБЖ». «Предупрежден — значит, вооружен», — об этом хорошо знают в доблестных органах.

Героя серии мини-фильмов, маленького мальчика, повсеместно окружают опасные ситуации, возбуждая в памяти характерную интонацию Ренаты Литвиновой: «Как страшно жить...». Ролики решены в стиле детских страшилок. Например, звучит закадровый текст:

Маленький мальчик сумку нашел
Сумка бесхозная, взял и пошел.

Мальчик с рыжим полубоксом входит с чужой сумкой в подъезд желтого дома. Голос за кадром продолжает:

Сумка потикала и перестала,
Мы не покажем, что с мальчиком стало.

Сняты несколько незамысловатых роликов по 30 секунд. Среди них — сюжет, навеянный стихотворением Владимира Маяковского «Что такое хорошо». В кадре папа в сиреневых тапочках с газетой и крошка сын с тремя волосками челки. Неожиданно возникает дядя — натуральный вражина: усы, кепка на глаза, телогрейка. Голос за кадром наставляет:

Риск дело благородное
реж. Светлана Ельканинова
худ. Максим Поляков

Если мальчик знает дядю, что оружие хранит
Этот мальчик должен сразу папе с мамой сообщить.
Папа с мамой знают важный самый главный телефон
Дядю сразу арестуют. Город будет весь спасен.

Под аккомпанемент этих чудовищных виршей дядю ведут в тюремную машину. А папа с мальчиком у окошка встречают рассвет над родным городом.

Другой ролик начинается с крупного плана телефона и детской руки. Закадровый голос сообщает:

Маленький мальчик шутки любил,
В шутку в милицию он позвонил,
Голос подделал и номер набрал.
«Школа минирована», — он сказал.
Мальчик уже не получит мопед,
Получит за шутки срок до трех лет.

А вот следующий поучительный текст:

Умный мальчик год от года
При скоплении народа
Выполняет без обид,
Что охрана говорит.

Милиционер отдает под козырек, в кадре возникает телефон доверия ГУВД. Мужской голос дает указание: «Граждане, в общественных местах четко исполняйте инструкции сотрудников правоохранительных органов». Раньше призывали летать самолетами «Аэрофлота» и хранить деньги в Сбербанке, теперь нам рекомендуют безукоснительно выполнять требования органов.

В волгоградской ФСБ заявили, что профессиональные аниматоры в создании сериала участия не принимали — все сделано руками сотрудников. Сегодня силовики проявляют жаркий, неподдельный интерес к мультипликации. Питерские военные в отставке, к примеру, даже целый полнометражный фильм сварганили. Их кропотливая самодеятельная работа приглянулась самому профессиональному из отечественных продюсеров Сергею Селянову, который выпустил картину «Носферату, ужас ночи» на большой экран.

Впрочем, эта история искренней, хоть и самодеятельной любви к анимации серьезно отличается от волгоградской. Дело в том, что недавно аниматоры из рекламной красноярской студии обвинили волгоградских

эфэсбэшников в нарушении авторских прав и присвоении их работы, которую они сделали пять лет назад.

Зато стихотворный закадровый текст написан самими сотрудниками управления ФСБ по Волгоградской области (собственно, это сразу слышно). За основу взяты «Вредные советы» Остера. Главный посыл эфэсбэшных роликов: позвонить, сообщить кому следует, наябедничать, попросту говоря, настучать. Это и называется «антитеррористической направленностью».

Открыт подвал, открыт чердак,
Зияет черным дверь.
Здесь может затаиться враг,
Как злобный дикий зверь.
Увидел, что открыт чердак,
В него не заходи!
Хватай скорее телефон,
Быстрее в Ж ЭК звони.

Однако, по словам психологов, подобное творчество может негативно сказаться на детском сознании. «Зачем голову крохе забивать пистолетами и доносами? Страшилка грозит разрушением психики. Он еще не понимает смысла слова, а его уже учат доносить», — комментирует чекистскую инициативу председатель волгоградского отделения Российского детского фонда Раиса Скрынникова. Тем не менее, мультфильмы эфэсбэшников планируют показывать по телеканалам, а также на уличных экранах, в магазинах и в общественном транспорте Волгограда.

«Да!»

Согласно Федеральному закону «О рекламе» от 13 марта 2006-го социальная реклама представляет общественные и государственные интересы и направлена на достижение благотворительных целей. Ее основная задача — привлечение внимания общества к значимым проблемам, актуальным в данный период времени. Общественная реклама информирует, убеждает, призывает, а порой и спасает.

«Да!» — больше, чем студия анимации, в которой дети делают социальные мультфильмы под присмотром взрослых и вместе со взрослыми. Больше, чем традиционный благотворительный проект. «Да!» — это студия, где взрослые создают анимационные ленты вместе с детьми, страдающими различными заболеваниями.

Здесь сотворчество перешагнуло грань обычных занятий, которые проходят в других детских студиях. Ключевое задание для ребенка — не двигать персонаж, не множить рисунок, а одушевить плоскую фигурку, вдохнуть в нее жизнь. Это и есть настоящая терапия. О благотворном воздействии анимации неоднократно говорили не только психологи, доктора, но и святые отцы.

Профессионалы, аниматоры и педагоги проводят занятия в детских хосписах, психоневрологическом интернате, трансплантации костного мозга, в детских отделениях онкологии, в детском кризисном центре.

Студия сняла более 80 мультфильмов. Сюжеты часто выбирают сами дети, но есть темы, которые волнуют всех. Психолог просит «нарисовать» проблему — тогда с ней легче справляться. Например, проблема страха диагноза, операции, смерти. Юные художники воплощают страх в трясущемся персонаже: глаза его велики, сердце натурально бежит в пятки, волосы шевелятся, колени дрожат.

Совместная работа детей и взрослых запоминается тонкостью и нетривиальностью подхода к прозаическим темам. В самом сюжетном изложении фильма «Чуть-чуть» (сценарий и режиссура Миши Софронова) чувствуются детская рука, детская фантазия. Мальчик Коля пробует то, что ему нельзя есть: булочки подозрительно напоминают биг-маги. Откусывает всего чуть-чуть, и голова его становится непомерно большой. В парке аттракционов Коля и его сестра Оля встречают клоуна по имени Испытатель судьбы. Оказывается, что булочки делают тут же, на фабрике. Железные руки конвейера готовят для детей опасную еду: коричневых горелых кур и сиреневых свиней. Спасительным лекарством для большеголового Коли станет яблоко (символ жизни), выпавшее из маминой сумки.

Картина «Белая история» будто нарисована на снегу: фильм сделан в смешанной технике. Запоминается фильм «Мой любимый герой». Его маленький автор как будто во время процесса создания мультика решает, кто же его любимый персонаж. Не крутой Бонд, не умница Шерлок Холмс, не веселый Джим Керри, не отважный Д'Артаньян — он просто человек. И автор рисует папу с голубыми глазами и немного керриевской улыбкой.

Интересна лента «Легенда о муматаре», выполненная в пластилине и перекладке. Когда героев настигает шторм, чьи-то добрые руки вытаскивают их из губительных волн. А очень злое чудовище окажется добрым.

Еще есть фильмы про «Тайную планету», про пришельцев («Мы с Марса! У нас много конфет!»), про «Волшебную землю», расположенную в селе Васильевка. Благодаря этим картинам мир вокруг ребенка кажется тотально живым, одушевленным, открытым любому чуду — в том числе и выздоровлению.

Эффективная «белочка»

Социальный в переводе означает «общественный», словари уточняют: «связанный с жизнью людей в обществе, их отношениями в обществе или к обществу».

Соцреклама осведомляет общественность о проблеме. Она же настраивает аудиторию на ее решение. Эксперты говорят, что термин «социальная реклама» как перевод с английского «public advertising» прижился лишь в России. В мировом сообществе употребляется аналог понятия, некоммерческая и общественная реклама. На Западе она в основном существует за счет пожертвований некоммерческих организаций.

Главная проблема соцрекламы — эффективность. И зависит она не только от степени важности темы, но и от таланта, осведомленности творцов, в том числе знания психологии.

В целом социальная реклама — недорогое удовольствие. С внедрением компьютерной графики выразительность роликов выросла. К тому же Интернет стал сам промоутировать продукты соцрекламы, и делает это успешнее продюсеров, фестивалей и телеканалов.

Самый популярный соцролик последнего времени — «Адская белочка», сделанный по заказу Минздравсоцразвития. К декабрю 2011-го его посмотрели 1 600 000 пользователей, российским киноблокбастерам на зависть. А в конце декабря, в преддверии чреватых пьяными эксцессами новогодних праздников Министерство запустило вторую часть впечатляющего ролика.

Незваная белка является в голову к алкоголику и давай буянить. Она делится пьяным опытом: как они с другом ловили паучков по стенам, хотели настрелять кудяпликов и решили убить жену друга, представшую перед ними в образе дьявола. Этот пьяный бред решен в 3D-технологии напористо, смешно, эффективно: «Бухаете? Тогда я иду к вам.»

Ах, вот она какая, белая горячка — уразумели блогеры и разослали «белочку» по многим адресам. Сегодня это хит, «Адскую белочку» цитируют, а «кудяплики» уже превратились в Интернет-мем.

«Пусть имеющие уши кролики да увидят!»

В октябре 2011 года обычно аполитичная блогосфера неожиданно социализировалась, загудела в комментах на открытое письмо Президенту: «Мы знаем, что на тебя было оказано давление недемократического характера. Давление, выходящее за рамки политической борьбы. Восемь лет страна неотвратимо шла ко дну, как ее знаменитая подводная лодка. Нам проповедовали диктатуру закона, но убивали в тюрьме тех, кто добивался справедливости. Нам говорили: „ВВП растет", — но уничтожали бизнес. Нам обещали навести порядок, но погружали страну во мрак средневековья. И теперь он хочет вернуться? Чтобы угробить страну? Чтобы сказать, что „она утонула"? ХВАТИТ! Мы не хотим терпеть еще 12 лет!»

Кто этот смельчак? Кто этот отважный трибун, накликающий «законному Медведеву» отправить в отставку «незаконного Путина», потрясающий в черных тоненьких ручках 83-й статьей Конституции, где в пункте «В» сказано, что именно Президент принимает решение об отставке премьер-министра?

Наш мистер Икс с ником Mr. Freeman — одна из популярнейших фигур на территории Рунета. Отвязный, без руля и ветрил, рисованный — «ручки-ножки-огуречик» — флеш-человечек с задатками мессии эпохи постзастоя.

Кто его зачал, доподлинно неизвестно, а вот дата и место рождения имеются: 21 сентября 2009 года на портале YouTube.com. Ролик глашатая Mr. Freeman с монологом — обвинительным заключением сытому быдлу, офисному планктону — взорвал ресурс, сделав его одним из самых востребованных.

«А ты уверен в том, кто ты такой и что ты существуешь?» — спрашивал Mr. Freeman. Можешь ли ты, зритель, жить без всей этой телевизионной жрачки, любимых клавиш в ЖЖ, политических штампов? Или сейчас этот фриковый рисунок выключится, и тебя не станет?

Помимо социальной упругости, мини-сюжеты с участием Mr. Freeman отличаются обаянием, свободой, наглостью самой анимации. Ролики изобилуют игрой ракурсов, внезапными наездами, крупняками, взрывами цвета в черно-белом пространстве. Пластические монологи Mr. Freeman, уставившегося на нас глазными провалами на фоне минимализма и простой графики — это жесткач, призванный растрясти жирок эпохи: «жрать-срать-ржать».

Для плоского веб-мена, остряка, философа-говнюка нет запретных тем: политика и проституция (разве это не синонимы?), мастурбация и философский вояж в глубины «я». В ролике «Местоимение Я пишется с большой буквы» Mr. Freeman выступает последователем Гегеля, рассматривает «я» в сфере осознания себя личности как степени ответственности. К ножкам Mr. Freeman в миске с водой подключен ток. Он вещает: «Самое большое преступление — призывать людей к независимости и свободе! Это прямой путь к хаосу!» Пытки продолжаются, герою ломают кости под потолком. Он отчаянно взывает: «Бойтесь свободы!». Экран превращается в квадратики-камеры. Mr. Freeman наставляет: «Система контролирует вас, пока вы одинаковы. Но если каждый начинает думать не по лекалам, у системы не хватит ни рук, ни методов, чтобы отшлепать всех».

Иронично поданный персонаж воображает себя то Наполеоном Руси Великой, то Че, то монументом, то вылезает «предсказуемой куклой из моря дерьма».

Есть разные версии по поводу авторства Mr. Freeman. Качество анимации, графическая свобода, профессиональная озвучка дают основания думать, что он порождение коллективного разума, кем-то финансируемого. В интернет-сообществе многие небеспочвенно подозревают актера Вадима Демчога, между прочим, доктора философии, озвучивавшего первые ролики. Кто-то считает, что за троллем Mr. Freeman скрывается Безумный Фрэнки с радио «Серебряный дождь». В «Википедии» на странице Mr. Freeman в графе «создатель» значится продюсер анимационного кино Павел Мунтян, руководитель студии Toonbox, выпустившей сериал «Куми-Куми», владелец сайта Multikov.net.

В разговоре с автором этой книги Павел признался, что на начальной стадии сериала действительно имел к нему отношение. Toonbox сделала анимацию первых трех серий. Проект показался перспективным, и студия с удовольствием приняла в нем участие. Все общение с заказчиком происходило по электронной почте.

Мунтяну близка не столько позиция Mr. Freeman, сколько способ диалога с обществом. «В сегодняшнем мире провокаций и массового недоверия не так сложно привлечь к себе внимание, сколько удержать его. Современный зритель злой и постоянно сомневающийся. Он ищет, в чем обвинить, чем уколоть, как эффективнее и яростнее оскорбить, как бы больше дерьма вывалить на голову оппонента. Удержать эту волну негодования сложно, противостоять ей — еще сложнее. В таких вещах лучшее средство — нападение! Но Интернет — хитрый зверь — любое нападение встречается игнорированием, а посему сводится к нулю. Проект Mr. Freeman — редчайшее явление. Загадочный мультимедийный персонаж смог не только напасть, защититься, удержать внимание, но и взволновать публику, поддержать активное бурление негодования и безмерной похвальбы. Создатель сериала, до сих пор успешно сохраняющий тайну авторства, вырабатывает новую форму масскульта — это новая религия, новый взгляд на мир, новая социальная позиция. Когда вокруг удушливо пахнет гнилью, этот черно-белый герой несет воздух свободы...».

Сразу после выхода в виртуальный свет «фрименского»обращения к верхам было понятно, что Президент вряд ли ему ответит. Но я разделяю мнение Павла Мунтяна — попытка смелая. И после такого шага сделать следующий будет непросто. Вытянет ли автор проекта самого себя, сможет ли быть равен себе — ответит история. Но еще никогда анимация — пусть даже в самом ее скороспешном флеш-варианте — не подступала столь близко к реальной политике.

Mr. Freeman

ps /

Безусловно, невозможно в одном исследовании рассказать обо всех творцах мультипликации. За рамками работы остались не только отдельные одаренные режиссеры, но и активно действующие студии, такие как «Аргус интернейшнл», «Аэроплан», «Крыша», «Анимаккорд» или Toonbox и многие другие. К тому же мультипликация творится усилиями многих профессионалов: художников, аниматоров, драматургов, композиторов, актеров, звукорежиссеров, операторов, программистов, конструкторов кукол, супервайзеров, дизайнеров, специалистов по компоузингу и рендерингу... Каждый из них — соавтор, полноправный участник волшебства под названием «анимационное кино». «Для меня не существует иерархии, — говорит пиксаровский гений Джон Лассатер, — не важно от кого исходит идея: от меня, моих соавторов или девушки с административной стойки. Главное — ценность самой идеи».

И все же мне представлялось важным и необходимым через ключевые фигуры хранителей культурных кодов, через творческие организмы, объединившие аниматоров, выявить тенденции одушевленного искусства еще не истекшей поры прошлого и неотформатированного настоящего. В английской грамматике подобное время обозначается Present Perfect Continuous и описывает события, которые длились некоторое время в прошлом и длятся до сих пор.

Анимационное кино «всей силою зрачка» вбирает в себя боли и надежды ртутно изменчивого и в то же время перманентно застойного общества. И возможно, поэтому более всех искусств зависит от политики, экономики и главенствующих в стране умонастроений.

В кризисных 1990-х мультипликаторы из последних сил пытались восстановить кровоток прерванного процесса, залатать разрушенные студии и создавать новые, делать штучные фильмы «на коленке», практически без финансирования. Благодаря этому безоглядному энтузиазму, рвущему путы бюрократических препон и запретов, российская анимация еще жива.

В качестве одной из доминирующих тем современной анимации конца прошлого века я бы назвала тотально возросшую роль Автора (даже в сравнении с позднесоветской авторской мультипликацией). Автор в нашем анимакино, часто лишенный серьезной производственной поддержки, мог рассчитывать исключительно на себя. В ряде случаев сам писал сценарий, делал эскизы, был режиссером и аниматором. На острие канувшего в пропасть цепкого «вчера» и накатывающего девятым валом непредсказуемого «завтра» Автор остался один на один с экраном. И не очень-то рассчитывая на зрителя (которому в ту пору было не до мультфильмов), доверил экранному холсту свою интонацию — живую плоть стихов и соцветий. Авторское анимационное кино 1990-х накрепко связано со временем, заряжено его токами, тревогами, прозрениями.

Отстаивая право на «суверенность души», авторская анимация окончательно шагнула из песочницы мультрадостей для малышей. Но, как у нас зачастую бывает, вместе с водой выплеснули и младенца, самым большим дефицитом сегодня является художественная высококачественная мультипликация для маленьких зрителей.

В нулевые мультипликация — живая плоть времени — оказалась жертвой (надо сказать, не без налета стокгольмского синдрома, то есть слишком податливой жертвой) новых установок общества низменного потребления на заказ. Но там «где дух не водит рукой художника, там нет искусства».

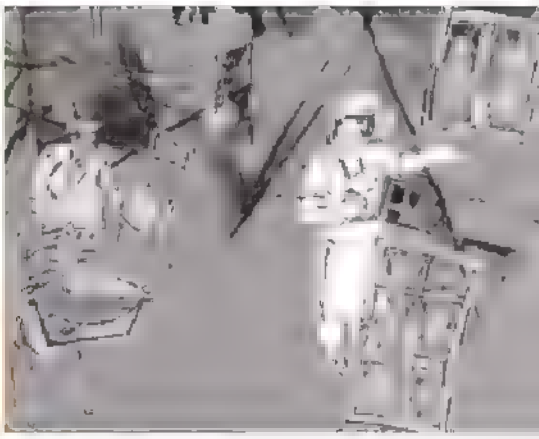
Сегодня непросто понять, на каком же отрезке мы находимся. Кажется, снова у черты. Анимация осваивает новые технологии. В отсутствие серьезной школы силится сохранить качество профессии. Пытается привлечь зрителя уж и позабывшего о том, что есть она — отечественная мультипликация.

Тут особенно важны территории для показа штучных образов анима-искусства. Например, фестивали — причем не только профессиональные смотры, как суздальский или «Крок», но и разрастающийся год от года большой фестиваль мультфильмов, а также такие московские проекты, как регулярные показы на «Фабрике», в ЦДРИ, кинотеатре «35 мм», на «Красном Октябре», в кинотеатре «Художественный», на разных питерских площадках и даже городских площадях. Интернет демонстрирует небывалый интерес публики нового поколения к авторской анимации. Надо только придумать и продумать «коды доступа», и хорошо бы не слишком «удаленного».

→
Дерево детства
реж. и худ. Наталья Мирзоян

Последний глоток

Мой странный дедушка



Леденец

Но самое главное — дать анимации шанс развиваться сразу в обе стороны: расширяя диапазон зрительского кино, не перекрывать талантливым авторам возможности выразить себя. У нас, как нигде в мире, существует огромная дистанция между авторской анимацией и индустриальной, зрительской. Разрыв этот продолжает увеличиваться с момента, когда финансирование этих двух потоков развели по разным инстанциям (Минкульт и Фонд поддержки кинематографии). Это искусственное разделение тормозит развитие, ясно ведь, что анимационный процесс — единая кровеносная система. Авторская анимация — лабораторное поле для эксперимента, развития языка, формотворчества, поисков новых смыслов. Индустриальная внедряет новые технологии, расширяет аудиторию, дает возможность обучать новых специалистов.

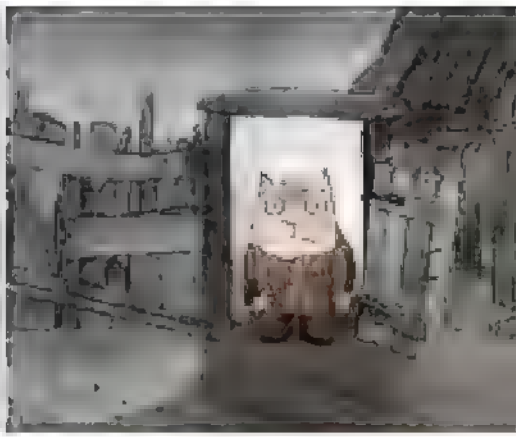
А у нас как получается? Авторская анимация задыхается в фестивальном гетто, варится в собственном соку и перестает экспериментировать с формой, стилями. Зрительская — не подпитывается дерзкими идеями лабораторного кино. Да что там идеями, ей не хватает элементарного профессионализма: сценарного, режиссерского, аниматорского. И между прочим продюсерского, поэтому и рассчитывают режиссеры исключительно на госфинансирование, конкурируя с фестивальным кино. В общем, так называемая индустриальная анимация, несмотря на прорывы отдельных пионеров, таких как студии «Петербург», «Анимаккорд» или «Мельница», остается у нас в зародышевой форме или клубится в облаках маниловских фантазий продюсеров.

Как не вспомнить точное замечание директора Нью-Йоркского фестиваля Фреда Минца: «Несмотря на разнообразие нынешней анимации, она все еще похожа на женщину, которая надела свое лучшее платье, но не знает, куда пойти...». По сути, подавляющая часть анимационного потока — сказки, детские и образовательные фильмы. И ладно бы. В советскую эпоху эти жанры и направления мультипликации процветали. Однако идея детскости, наивности опасно доминирует, ограничивая низеньким, крепким заборчиком целевого тематического финансирования простор фантазии Автора. Призыв режиссера Душана Вукотича понимать искусство анимации как интерпретацию, а не имитацию жизни, игнорируется, и поэтому на экране так много инфантильной архаики, сторонящейся смыслового и визуального эксперимента, полемики с классической эстетикой.

А ведь уже более 100 лет назад прозорливый Чаплин убеждал собратьев по искусству обратить внимание на творчество одушевителей. «Я повторяю, что, по моему, мультипликация теперь единственное настоящее искусство, поскольку в ней и только в ней художник абсолютно свободен в своей фантазии и волен делать в картине все, что угодно». Можно обвинять внешние причины, мешающие искусству дышать и преодолевать границы меж прозой и миром горним. Ясно, что в дефиците сегодня не деньги, а внутренняя свобода художника, его личный эстетический и эстетический выбор. И если художник комфортно разместился в кармане Минкульта или нуворишa, работает исключительно на заказ — ему не вырасти, не отыскать прорехи в плотной завесе повседневности. К тому же никакие деньги не помогут разрозненному, растасканному по своим маленьким студиям сообществу защитить права на творчество и прописать программу действий по реанимации отечественного анимационного кино.

Костя

Старый листок



Пишто уезжает

Если аниматоры сами не займутся устройством своего будущего, они продержатся лишь до поры, пока государство субсидирует их картины. Прекратится денежный поток — задохнется заглохнет слабосильная российская Анима

Мультипликаторы пытаются собраться для выработки содержательных решений в Ассоциацию анимационного кино Не знаю, насколько им, бесприютным, удастся реализовать идею строительства большого анимационного дома, в какой мере сумеют они решить насущные проблемы отечественной мультиндустрии Дело это хлопотное и долгое

Российская анимация снова на перепутье. Кажется, это равновесие неизвестности — ее привычное состояние Куда подует ветер? Куда двинется отечественная Анима? Надеяться на что иль на кого? Уж, кажется, не продохнуть от конкуренции, рыночного истребления друг друга. Но ежегодно приезжая на фестиваль в Суздаль, мы открываем новые имена, обнаруживаем талантливых молодых режиссеров и художников, готовых посвятить себя скромному и не слишком прибыльному делу анимации. Мы их приветствуем: наследников прекрасной Люканиды, стоящих на плечах великанов и рвущихся чертить собственную линию за горизонт. Они всматриваются в просвет между вчера и сегодня, меж землей и небом, окунают одушевленную кисть в край «облаков и стекла».

Но для обретения собственного голоса, как и во все времена, первостепенным остается личная ответственность художника, отвага формулировать сущностные вопросы, и еще рутинная работа: ежевечерне протирать звезды, чтобы не потускнели Так советовал «Ежик в тумане»

Нулевые завершены, бег набирают десятые. На авансцену российской анимации пришло новое поколение художников — разных в устремлениях и степени дарования, но в чем-то существенном близких. В несовершенных работах Натальи Мирзоян, Светланы Разгуляевой, Софьи Кендель, Филиппа Ярина, Антона Дьякова, Константина Бриллиантова, Юрия Богуславского есть выраженное стремление прорваться за пределы комфортного или мучительного внутреннего «я», услышать-распознать неведомое тревожное пространство внешнего мира. Как мне кажется, в этой точке пересечения двух бесконечностей и могут возникнуть новые эстетические прорывы. Впрочем, это вопрос будущего. Так хочется, чтобы оно было: будущее отечественной Анимы.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА — ведущий российский кинокритик, кандидат искусствоведения, обладатель множества профессиональных наград. На протяжении многих лет она занимается изучением и продвижением российской мультипликации как автор сценариев, обозреватель газет и журналов, член экспертных советов и жюри международных анимационных фестивалей.

Эта книга — первое системное исследование жизни современной российской анимации, попытка запечатлеть ускользающую художественную реальность, описать историю создания, развития, выживания анимационных студий и ведущих авторов.

Книга написана в мозаичной форме эссе, которые можно читать в любой последовательности. Автор отказывается от академического стиля и рассказывает о современной анимации живым разговорным языком, доступным любому заинтересованному читателю. В книге представлены уникальные фотоматериалы, передающие творческий дух анимационного сообщества.

Юрий Норштейн / «Эта книга необходима нам всем, чтобы сделать выводы. Чтобы российская анимация развивалась как непрерывный творческий процесс».

Даниил Дондурей / «Книга «Сверх/Кино» увлечет всех интересующихся тенденциями развития современного искусства, эволюцией его эстетических и технологических принципов, авторским взглядом на этот вид художественного творчества».

Наум Клейман / «Создано первое – столь полное, столь необходимое и нам, современникам, и нашим наследникам (свидетельствую как историк кино) описание жизни и духа современной мультипликации России».

БИБЛИОТЕКА АССОЦИАЦИИ АНИМАЦИОННОГО КИНО